ERIKA BORNAY

LAS HIJAS DE LILITH



Director de la colección:
Antonio Bonet Correa

Erika Bornay

Las hijas de Lilith

SEGUNDA EDICIÓN

CÁTEDRA
ENSAYOS ARTE

La publicación de esta obra ha merecido una de las Ayudas a la Edición del Ministerio de Cultura para la difusión del Patrimonio Literario y Científico español.

Ilustración de cubierta: Margarita Suárez Carreño

Ediciones Cátedra, S. A., 1995
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 3.406/1995
ISBN: 84-376-0868-6
Printed in Spain
Impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid

Índice

Parte III

LA IMAGEN

EPÍLOGO

Este libro tiene especialmente una deuda de gratitud con Mireia Freixa, Elizabeth Rüssell y José Milicua, cuya colaboración y valiosos consejos desearía que queden aquí reconocidos.

*A Raimón**

* (En realidad «confieso no ser una hija de Lilith»: No es mi marido quien me teme; ¡sino yo a él! ¡nunca «me perdonaría» no haber recordado su mucha colaboración...!)



Femme Fatale. Realizado con una plantilla, este «graffitti» aparece en muchas paredes de las calles de París. Año 1987.

Introducción

A partir de la segunda mitad del siglo XIX confluyen en los países más desarrollados de la Europa occidental una serie de acontecimientos que, sin duda, son ya el franco inicio del largo camino que conducirá a nuestra época contemporánea.

Uno de los hechos más trascendentales es el de la paulatina consolidación de los movimientos obreros, que desde principios de siglo buscan una respuesta a su miseria, inhumanas condiciones de trabajo e inseguridad en el empleo. A tal fin, crearon una fuerte estructura sindical y unos partidos políticos de ideología socialista, cuya fuerza y carácter variaron de acuerdo con la estructura socioeconómica y el grado de desarrollo de cada país.

Lógicamente, la burguesía de la época, «l'aristocratie du coffre-fort» —como despectivamente la calificó Balzac—, se sentía inquieta ante lo que calificaba de insolente subversión y su inquietud venía además acrecentada por otros movimientos que irrumpían y contestaban su orden social y de valores.

Si Francia sufre hacia 1870, con los primeros síntomas de quiebra de la concepción positivista del mundo, una de sus más graves crisis espirituales y morales, Gran Bretaña, después de un largo periodo de prosperidad, atraviesa una depresión económica que va a convertirse en una crisis del propio espíritu victoriano.

La denominada «gran depresión» empieza alrededor de la mitad de los años setenta, y apenas se extiende más allá de una década, pero durante este periodo de tiempo las normas de vida y las pautas de conducta social hasta entonces existentes dejan de ser reconocidas como válidas, y la poderosa clase media inglesa pierde gran parte de su inquebrantable confianza en sí misma.

Los acelerados procesos de urbanización característicos del siglo XIX, al provocar miseria, enfermedades y criminalidad, coadyuvaron a modificar profundamente el comportamiento de la población, lo que condujo a unos atemorizados poderes públicos a adoptar severas medidas represivas. La timorata clase media europea vivió el final de siglo con el temor a la tuberculosis, la sífilis, la propagación del alcoholismo y a una insurrección que provocaría el colapso de «su mundo».

La prostitución creció alarmantemente, y en las grandes ciudades, en Londres y especialmente en París, a partir de los años 1860, las fronteras donde estaban confinadas las prostitutas se vieron ampliadas rápidamente, llegando a usurpar cada vez más el centro de la vida social y espacios que hasta entonces les habían estado absolutamente vedados. Ello explica la retórica moralista que surge en Francia a lo largo de la década siguiente, es decir, en los años 1870, que, sin embargo, es sólo un apagado eco de la sexofóbica sociedad victoriana inglesa.

Ello no obstante, en las principales capitales europeas, las actitudes acerca de la sexualidad iniciaron un proceso de cambio. No sólo se denunciaba la doble moral, sino que la supremacía del hombre, principio fundamental en el cual se basaban las convicciones sexuales, empieza a ser desafiada, mientras que la sumisión de la mujer dejó de ser algo incuestionable.

Por otra parte, es precisamente a partir de la segunda mitad del siglo cuando aparecen los movimientos feministas organizados. Las mujeres que militaban en ellos, no sólo eran consideradas desagradablemente masculinos, sino que también eran calificadas de inmorales, irresponsables y producto de la licencia sexual de la época.

En las ciudades, la presencia pública de la mujer, en particular de la mujer obrera, se hizo más visible. El trabajo del sexo «débil» en fábricas o en oficinas fue considerado como una inevitable consecuencia de la urbanización y la industrialización, pero una consecuencia que, si unos pocos entendieron como un avance en la libertad de la mujer, la mayoría consideró como un mal necesario.

Un efecto de este aumento de mujeres en la vida pública fue que los hombres se cuestionaran la verdadera naturaleza del sexo femenino. Para muchos, contemplar a la mujer fuera de su papel maternal y conyugal se tradujo en miedo y ansiedad. Fuera de estos papeles tradicionales aparecía como un ser usurpador, y por tanto, amenazador, ya que ponía en peligro la estabilidad y continuidad de las instituciones y de los derechos y privilegios establecidos.

Junto al temor y a la inseguridad que todas estas transformaciones sociales provocaron en la época, surgió, particularmente por causa de este inicio de protagonismo de la mujer, una misoginia cada vez más acentuada entre muchos de los miembros de la sociedad masculina, que, por extensión, y en el ser creador, se tradujo en la progresiva aparición de una abundante imaginería literaria y visual del tema de la *femme fatale*.

Resumiendo, y a grandes rasgos, entendemos que, favorecida por el puritanismo burgués, especialmente sexofóbico, esta misoginia pudo desarrollarse bajo las siguientes circunstancias:

a) Temor del hombre al nuevo papel de la mujer en el trabajo y en la vida pública.

b) Alarma y desconfianza ante los movimientos feministas.

c) Relieve y presencia en la sociedad de las prostitutas, cuyo número y extensión se reveló como un fenómeno no sólo inquietante, sino también desconocido hasta la fecha.

d) Un acentuado temor a las enfermedades venéreas, especialmente a la sífilis, que se propagaba alarmantemente como consecuencia de la práctica de las relaciones extramatrimoniales y de la prostitución.

e) Y, como consecuencia y colofón, la influencia de unas teorías de carácter profundamente antifeminista (Schopenhauer, Nietzsche, Nordau, Weininger y Lombroso, entre otros), que intentaron racionalizar y dar «autoridad» socio-filosófica y científica a aquellas reacciones y actitudes masculinas, misóginas.

A ello hay que añadir, incidiendo directa e indirectamente en estos sentimientos de rechazo y temor del hombre hacia la mujer, la obra de los artistas pertenecientes a los movimientos esteticista y simbolista, quienes, con la especial colaboración del *decadente* finisecular, ofrecerán una peculiar interpretación de la imagen femenina, que dará forma y palabra en la iconoesfera europea de las artes y las letras, precisamente, a aquel tipo de mujer que tanto inquieta a la sociedad masculina. Como analizaremos más adelante, la fascinación de los movimientos artísticos señalados por lo sofístico en oposición a lo común, primará el protagonismo de la imagen de la mujer *artificial* (amante-estéril), en oposición a la mujer *natural* (esposa-madre), lo que contribuirá a la aparición y desarrollo de la abundante iconografía de la misoginia, objeto del presente estudio.

Las «imágenes de la misoginia», fin de siglo, que forman un *corpus* sorprendente por su volumen, han permanecido prácticamente desconocidas e ignoradas por la gran mayoría del público, e incluso por buena parte de los estudiosos del arte, por pertenecer, con poquísimas excepciones, y sobre todo en cuanto a su concepción formal, a la pintura académica, absolutamente despreciada y relegada en casi todos los estudios y análisis del arte del último cuarto del siglo XIX, circunscritos, en general, a las obras del movimiento impresionista y a las próximas o derivadas de dicha corriente.

Las imágenes plásticas aquí revisadas intentan buscar su correlación, que es notable, en las literarias, a fin de poner de relieve la importancia y extensión de esta peculiar interpretación de la figura femenina, desconocida hasta entonces.

Obviamente, las obras cuyas ilustraciones aparecen en este trabajo interesan más por su contenido que por sus peculiaridades formales, lo que explica que en el repertorio iconográfico que analizamos se haga mayor énfasis en el primer aspecto.

Un rasgo destacable del mismo, y uno de los componentes esenciales de este arte decimonónico es, frente al carácter mental de las vanguardias, su inmediatez erótica, aspecto que hasta hace muy poco ha sido tradicionalmente ignorado por los estudiosos del arte. Sólo a partir de la década de 1970 han empezado a aparecer algunos ensayos[1] sobre este aspecto, que conducirán a constatar, en esta iconografía del deseo y la misoginia masculinos, el papel relevante del arquetipo de la *femme fatale*.

Ahora bien, el precursor sobre los estudios de esta imagen, aunque circunscritos al área de la literatura, ha sido Mario Praz[2], cuya exhaustiva obra no sólo no ha sido todavía superada, sino que, además, y dada la ingente in-

[1] T. B. Hess and L. Nochlin (Ed.), *Woman as Sex Object, Studies in Erotic Art, 1730-1790*, Nueva York, 1973.

[2] *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, 1969, (1.ª edición, 1930).

formación que proporciona, ha sido el origen y fuente de numerosos ensayos sobre este periodo y cita obligada de cualquier investigador de las figuras y mitos finiseculares.

El historiador de arte inglés Patrick Bade[3], él fue el primero en adoptar, en 1979, el título de *femme fatale* para un breve trabajo sobre este arquetipo femenino en las artes visuales de las postrimerías del siglo, cuya proliferación no duda en calificar de extraordinaria. Si la limitada extensión de su texto excluye cualquier análisis en profundidad del fenómeno, ello no es óbice para que sea rico en sugerencias.

A partir de esta fecha las investigaciones sobre el tema se han sucedido con cierta regularidad y creciente interés.

En 1981, la recién inaugurada David & Alfred Smart Gallery, en colaboración con la Universidad de Chicago, abrió sus puertas al público con la exposición *The Earthly Chimera and the Femme Fatale: Fear of woman in Nineteenth-Century Art*. Bajo la dirección del doctor Reinhold Heller, profesor del Departamento de Arte de aquella Universidad, la muestra, entendida también como instrumento didáctico, expuso 40 obras procedentes de varios museos y colecciones privadas norteamericanas, y su catálogo, aunque no muy extenso, aporta, sin embargo, interesantes análisis sobre el tema, realizados por un grupo de estudiosos de aquel centro.

En 1986, en París, Toulon y Pau, se presentó una exposición itinerante organizada por la Action Artistique de la Ville de Paris. Agrupadas bajo el título *Le Symbolisme et la femme*, se exhibía una colección de 66 imágenes entre las que, junto a la mujer-virgen, contraimagen de la mujer-fatal, se resaltaba el papel destacado de ésta última. Pero la exposición, al incidir una vez más en una vision galocéntrica del arte, dejaba al margen nombres tan decisivos como los de Edvard Munch, Gustav Klimt, Fernand Khnopff y Franz von Stuck, entre los más relevantes sobre el tema.

Finalmente, la más ambiciosa investigación y posterior exposición, realizada hasta la fecha, sobre iconografía femenina, es la que, en el mismo 1986, tuvo lugar en la Kuntshalle de Hamburgo bajo el título *Eva und die Zukunft*, que agrupaba 374 obras, desde la Revolución Francesa hasta la actualidad, en las que la protagonista es la mujer. Formidablemente documentadas, las obras se exhibían a partir de una distribución temática, y para la investigación objeto del presente trabajo, las agrupadas bajo los títulos «Freundinnen» y «Delila, Judith, Salome», han resultado particularmente apreciables.

En lo que se refiere al terreno editorial también muy recientemente, se ha visto enriquecido con nuevas aportaciones[4], que al analizar las representaciones del cuerpo e imagen de la mujer ejecutadas por el artista-hombre se aproximan, más o menos tangencialmente, a las fantasías de la mitología erótica masculina encarnadas en una imagen polarizada entre los estereotipos María/Eva.

[3] *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*, Nueva York, 1979.

[4] E. Mullins, *The painted witch. Female body/male art*, Londres, 1985. S. Rubin Suleiman (Ed.), *The Female body in western culture. Contemporary perspectives*, Cambridge, 1986.

De estos libros cabe destacar el del profesor de literatura comparada de la Universidad de California, Bram Dijkstra[5], quien, en un apasionante estudio, profusamente ilustrado, sobre la misoginia de la segunda parte del siglo XIX, pone de relieve cómo ésta se refleja en varios aspectos de la cultura de la época. Pero Dijkstra intenta ir más lejos y, algo discutiblemente, conecta esta misoginia —uno de cuyos rostros es la discriminación— con el racismo y el antisemitismo que, según sus conclusiones, conducen al terrible genocidio de la primera mitad del presente siglo.

Ahora bien, en esta serie de aproximaciones e investigaciones sobre el tema, se echa de menos un estudio en profundidad de las causas —que en algunos casos sólo se apuntan— del porqué de esta imaginería cuyo volumen ha sorprendido a todos los que se han interesado por el fenómeno. Así, por ejemplo, aunque el texto de P. Bade ofrece interesantes perspectivas de trabajo, de su lectura podría inferirse fácilmente que este recurso *ad nauseam*, de la imagen de la mujer de belleza corrupta y deletérea se produce espontáneamente, tal vez como consecuencia de la aparición de una peculiar sensibilidad, o de la influencia de una moda, y aunque esta dimensión nunca puede ser ignorada en el análisis de la obra de arte, es evidente que la raíz de todas estas representaciones hay que buscarla en toda una historia que, secularmente, ha venido presentando a Eva como causa de pecado y de perdición de Adán.

Por otra parte, tampoco se ha valorado suficientemente, e incluso prácticamente se ha ignorado (Dijkstra), la importancia decisiva de los primeros movimientos de liberación de la mujer, así como las primeras campañas de control de natalidad y el impacto que tuvieron en la sociedad masculina de la época.

Otros aspectos cuyos análisis también se echan de menos, y que ya hemos señalado líneas atrás, confluyeron asimismo, en el desarrollo y creciente expansión de estas imágenes en la iconoesfera europea, que, si en un principio, en Dante Gabriel Rossetti y Gustave Moreau, fueron producto de eruditas fantasías canalizadoras de oscuras pulsiones sexuales, más adelante, cuando el mito femenino por ellos creado, fue recogido por los «baudelerianos», éstos lo recrearon agregándole los rasgos de las *femmes damnées* y las *femmes stériles* del poeta, conformando una imagen que conectaría con la atmósfera de rechazo hacia el sexo femenino de su entorno social.

En la última década del siglo, devorada por aquella extraordinaria panfeminización del arte que se produce, la mujer fatal llega a ser un tópico baladí, un cliché banal, de aquel «eterno enigma» en el que los hombres proyectaron sus utopías eróticas. Su larga cabellera, su enigmática sonrisa y sus ojos de entreabiertos párpados, bajo el ímpetu de la expansión de las artes gráficas y de la publicidad, serán utilizados para anunciar una nueva marca de cacao o de brillantina.

El trabajo que sigue a continuación ha tenido como objetivo, no sólo po-

[5] *Idols of Perversity. Fantasies of feminine evil in fin de siècle culture*, Nueva York, 1986.



Kess Van Dongen. *Femme Fatale,* 1905, óleo.

ner de relieve y analizar una selección de la amplia imaginería existente sobre el tema, sino también investigar sobre los orígenes y circunstancias que dieron lugar a la misma, destacando aquellos aspectos a los que no se ha prestado la debida atención, e incluso se han ignorado, en los estudios realizados al respecto. En ello, tal vez, hemos de ver la consecuencia de los tradicionales compartimientos estancos de las diferentes disciplinas, en especial las de arte y feminismo, si bien, y como se ha señalado, últimamente ha surgido un notable interés por acercarse con más rigor al tema de la misoginia en las artes visuales a través del análisis interdisciplinar.

Otra consideración es que las tres únicas investigaciones específicas —salvo algún que otro artículo no significativo— sobre la *femme fatale,* el catálogo realizado bajo la dirección de R. Heller, y los textos de P. Bade y B. Dijkstra, han sido el resultado de los análisis y reflexión de tres hombres. Es decir, el sexo masculino es quien ha construido el cuerpo de la mujer en el espacio pictórico, y es él quien lo analiza en el espacio de la palabra escrita.

En estas circunstancias, las aportaciones al tema de una estudiosa, sujeto, por su sexo, de la imagen investigada, no sólo era imprescindible, sino que, al ensancharlo con el punto de vista femenino, abría nuevas posibilidades de enriquecimiento a estos análisis.

La metodología seguida para desarrollar este trabajo ha consistido en una delimitación conceptual, que desglosa la investigación en tres partes bien diferenciadas y un epílogo.

La primera, titulada *Antecedentes de una imagen,* se inicia con una introducción al personaje de Lilith, quien, según los textos religiosos hebraicos, fue la primera esposa de Adán.

Esta figura nos permite enlazar con los orígenes de la sexofobia y la misoginia, elementos que, a través de los siglos, actúan a modo de hilo conductor que, enlazando con las nuevas circunstancias sociales y políticas de la segunda mitad del siglo XIX, explica la inseguridad y el temor que aparecen en la sociedad masculina ante la Mujer Nueva, en rebelión contra el viejo orden y su tradicional distribución de papeles.

Estos sentimientos del hombre hacia la mujer, surgidos y desarrollados en un periodo de acusada sexofobia —especialmente en la Inglaterra victoriana— se manifiestan a través de unas emociones conflictivas y polarizadas que oscilan entre la fascinación y el aborrecimiento, entre la atracción sexual y el pánico al abismo, resolviéndose en unas sorprendentes actitudes misóginas, de las que ofrecen testimonio la selección de imágenes, escritas y visuales, que hemos investigado.

En la segunda parte, titulada *Los formuladores de la imagen,* se examinan las distintas corrientes artísticas en las que hallan un espacio visual las imágenes a que dan lugar los sentimientos y actitudes analizados en el primer apartado, haciendo un énfasis especial en las figuras del esteta y el decadente por su protagonismo en la creación del mito de la *femme fatale.*

En cuanto a la última parte, *La imagen,* se desglosa en dos apartados: en el primero se exponen los antecedentes literarios y plásticos del mito y su eclo-

sión en las postrimerías del siglo. En el segundo, ateniéndonos a una agrupación temática, se analiza un repertorio iconográfico representativo de los múltiples rostros bajo los que surgen las imágenes de las hijas de Lilith, que si en su inicio, en la década de 1860, aparecen bajo el maquillaje de personajes míticos de la antigüedad pagana, bíblica e histórica, en los años finiseculares prescindirán con más y más frecuencia del disfraz, para surgir, tanto en la narrativa como en las artes plásticas, como figuras paradigmáticas del mal y del pecado.

Finalmente, en el epílogo, señalamos las causas que conducen a la pérdida de tensión de la imagen y a su conversión en estereotipo banal. Pero el eclipse de la *femme fatale* será sólo momentáneo, puesto que el primer celuloide la recuperará y reactualizará a través de la pantalla todos sus mitos.

Para concluir, quisiéramos sólo añadir, que, junto a nuestro interés en poner de relieve la abundante y desconocida imaginería de la misoginia fin de siglo y sus causas, nos ha guiado el de acercar los estudios de las artes plásticas a los de la mujer y viceversa, disciplinas ambas que, particularmente en nuestro país, han aparecido ajenas la una a la otra y, salvo casos excepcionales, sin solución de continuidad.

PARTE I

Antecedentes de una imagen

CAPÍTULO PRIMERO

Lilith

FAUSTO.— ¿Quién es esa?
MEFISTÓTELES.— Mírala bien. Es Lilith.
FAUSTO.— ¿Quién?
MEFISTÓTELES.— La primera mujer de Adán. Guárdate de su hermosa cabellera, la única gala que luce. Cuando con ella atrapa a un joven no le suelta fácilmente.

(GOETHE, *Fausto*)

Lilith es una diablesa posiblemente de origen asirio-babilónico que pasó a tener una posición relevante en la demonología hebraica.

Originariamente, en la tradición oriental, como princesa de los súcubos, fue, en primer lugar, una seductora y devoradora de hombres, a los que atacaba cuando estaban dormidos y solos.

En segundo lugar, fue un espíritu maligno que atacaba a las parturientas y a los recién nacidos.

Una versión transmutada de esta leyenda surge en un Midrás[1] del siglo XII, en donde Lilith aparece como la primera compañera de Adán, una esposa que precedería a Eva, pero que, a diferencia de ésta, Dios no formó de la costilla del primer hombre, sino de «inmundicia y sedimento»[2].

La pareja nunca encontró la paz, principalmente porque Lilith, no queriendo renunciar a su igualdad, polemizaba con su compañero sobre el modo y la forma de realizar su unión carnal[3].

> Lilith consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. «¿Por qué he de acostarme debajo de ti? —preguntaba. Yo también fui hecha con polvo, y por consiguiente soy tu igual». Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilith, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó»[4].

[1] En el Talmud, Midrás equivale a investigación, a hermenéutica, y también a exégesis no literal de la Biblia.
[2] R. Graves y R. Patai, *Los mitos hebreos*, Madrid, 1986, pág. 59.
[3] *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalén, 1982.
[4] R. Graves y R. Patai, *op. cit.*, pág. 59. *The Woman's Encyclopaedia of Myths and Secrets*, Nueva York, 1983, señala asimismo que Adán forzó a Lilith a adoptar la conocida como «posición misionera», favorecida en las sociedades dominadas por el varón.

La diablesa huyó del Edén para siempre y se fue a vivir a la región del aire donde se unió al mayor de los demonios y engendró con él toda una estirpe de diablos.

En algunas representaciones, Lilith aparece como una figura femenina alada, de larga cabellera. En otras, su cuerpo desnudo termina en forma de cola de serpiente. En el *Zohar*[5] y en diversas fuentes se la denomina Lilith la ramera[6], la perversa, la falsa e, incluso, la negra. En el mito de este personaje femenino y en las características que se le atribuyen, aparecen rasgos peculiares que son relevantes para nuestro estudio.

En un intento de aproximación a la causa de que los rabinos adoptaran a la demoníaca Lilith o Lilú asirio-babilónica, haciéndola la primera esposa de Adán, se cree que aquellos necesitaron de otra figura femenina a quien culpabilizar del mal que afligía a la humanidad desde su creación.

La imagen de Eva, precisamente por ser la «madre de todos los vivientes»[7] debía aparecer como una figura más respetable para servir de verdadero ejemplo a las jóvenes judías casaderas[8], por ello se requería salvarla, o, como mínimo, mediatizar su culpa. A tal fin se apropiaron de Lilith, a quien responsabilizaron de todas las desventuras de la humanidad, del mismo modo que los antiguos habían responsabilizado a Pandora, su primera mujer.

Si Eva se mantuvo al lado de Adán, no ocurrió así con Lilith, que aparece como una insubordinada y rebelde criatura que abandona súbitamente a su esposo sin escuchar siquiera la voz del propio Dios induciéndola a permanecer junto a aquel a quien se la había destinado y ella rechazaba.

De ahí se concluye, pues, que Lilith fue la primera mujer que se rebeló, no ya contra el hombre terrenal, sino, lo que es más inconcebible, contra el propio Hombre Celestial.

Además de rebelde, esta diablesa se prefigura también como extremadamente malvada por su odio hacia los recién nacidos y niños en general, a quienes estrangula. A ello obedece el que fuera muy común, para proteger a las parturientas de su maligno poder, el colgar amuletos sobre su cama o en las paredes de la habitación.

Esta hostilidad y persecución al hecho de la maternidad y de los niños, prefigura a Lilith, también en este aspecto, como una mujer «mala», en oposición a la «buena» que se asocia con la maternidad y la pureza, y que culminará con la figura de la Virgen[9].

De su negación de la vida, se infiere la supremacía de la no creación, es

---

5 Literalmente «El libro del esplendor», obra principal de la Cábala, conjunto de enseñanzas y comentarios judíos, místicos y esotéricos sobre el Antiguo Testamento.

6 Esta denominación se explica por su relación sexual con «demonios lascivos» y por haberse presentado ante el tribunal de Salomón disfrazada como ramera de Jerusalén. *Yalgut Reubeni ad Gen. II, 21; IV, 8.* Citado en R. Graves y R. Patai, *op. cit.*, pág. 59.

7 *Gén*, 3:20.

8 Téngase en cuenta que para fundamentar su praxis, el Talmud reinterpreta y violenta muchos textos bíblicos.

9 E. Figes, *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, 1972, pág. 45.

decir, de la esterilidad. De haberla conocido, Lilith hubiera fascinado a Baudelaire:

> Ses yeux polis sont faites de minéraux charmants,
> Et dans cette nature étrange et symbolique
> Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,
> Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
> Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
> La froide majesté de la femme stérile[10].

Otra cuestión principal referente a esta diablesa es su semblante de devoradora de hombres, a quienes seduce y ataca en el abandono del sueño. Este aspecto tiene ciertas concomitancias, no sólo con las leyendas de vampiros, sino también con las perversidades de la novela gótica.

Así, por ejemplo, la Clarimonde de Théophile Gautier (de quien precisamente el padre Serapión cree «que se trata del mismo Belcebú»)[11], acude a seducir a Romualdo bajo la égida de la nocturnidad, mientras su amante duerme.

> Yo, un pobre cura rural, he llevado todas las noches en sueños (quiera Dios que fuera un sueño), una vida de condenado, una vida mundana y de Sardanápalo[12],

lamenta temeroso y arrepentido el protagonista. Tampoco es gratuita nuestra mención a la figura del vampiro. Muchos de los amuletos a los que hemos hecho referencia recogen la historia del encuentro del profeta Elijah con Lilith en su camino a la casa de una mujer que estaba en trance de alumbrar y a la que la diablesa: «Iba a dar el sueño de la Muerte, robar luego a su hijo recién nacido, y beber su sangre, sorber la médula de sus huesos y comer su carne»[13].

En 1894, el escritor francés Rémy de Gourmont relata en una de sus novelas, la fascinación y el temor de Aubert, el protagonista, ante los «vampíricos» impulsos de su amante: «Sarah mordía —pues era de aquellas mujeres que sólo sienten la carne bajo los dientes—, mordía con sus dientes nacarados...»[14]

En lo que respecta a la imagen de Lilith, con el extremo inferior de su cuerpo en forma de serpiente, todo parece indicar que se quiso establecer un paralelismo entre la culpa de ésta y la de Eva[15] con el reptil bíblico. Son ilus-

---

10 Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal*, en *Oeuvres complètes*. París, 1961, págs. 27-28.

11 VV. AA, «La muerta enamorada», en *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, Madrid, 1987, pág. 292 (1.ª edición de la novela de Gautier, 1836).

12 *Ibíd.*, pág. 272.

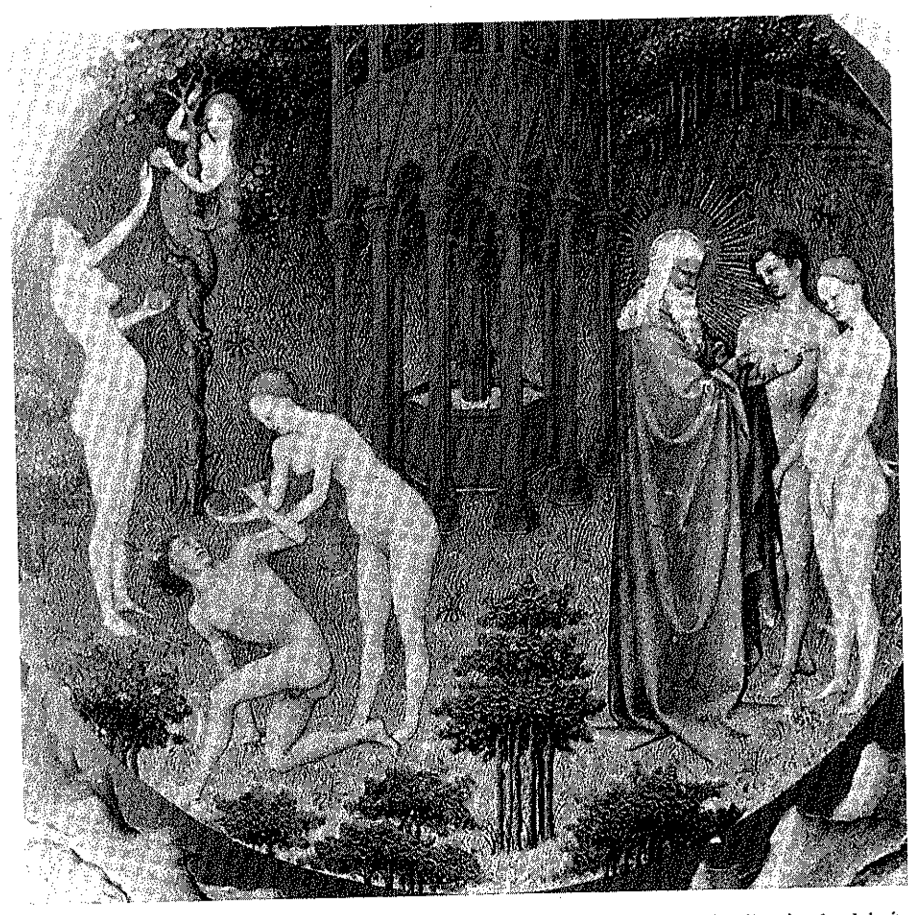
13 *Encyclopaedia Judaica, op. cit.*

14 R. de Gourmont, *Histoires magiques*, París, 1916, pág. 82 (1.ª edición 1894).

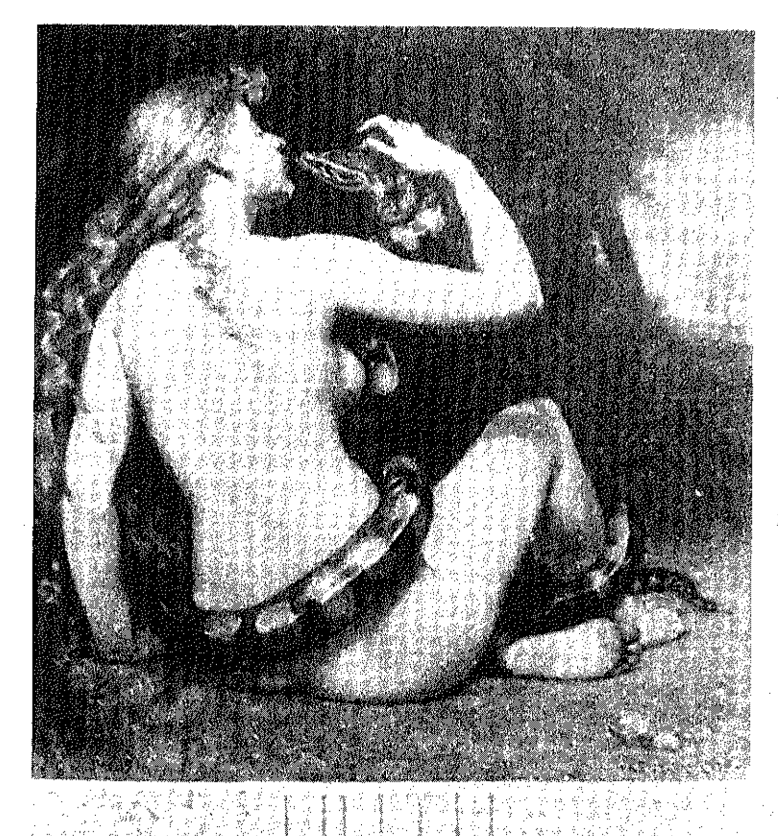
15 Sobre la leyenda de las relaciones Lilith-Eva, ver el epílogo que lleva el título «The coming of Lilith», en *Religion and Sexism. Images of Woman in the Jewish and Christian Traditions*, al cuidado de R. Radford, Nueva York, 1974, págs. 341-343.

trativas al caso las imágenes del *Libro de Horas del Duque de Berry,* y las de Kenyon Cox.

Si en la historia seriada del manuscrito, ajeno a toda influencia de la tradición judía, la mujer con cola de serpiente es una de las muchas personificaciones del diablo, en la obra de Cox, cuyo protagonista, como su nombre indica, es Lilith, el artista nos ofrece una doble exégesis del personaje. En la parte superior, Lilith es equiparada a una Eva seductora y seducida por la serpiente. Su cuerpo no posee ningún elemento zoomórfico, sino que es totalmente humano. Ahora bien, en la parte inferior, Cox recuerda la dimensión infernal de Lilith y la representa en su forma mitad humana, mitad rep-



Hermanos Limbourg, *El Paraíso Terrenal* detalle. Miniatura del manuscrito iluminado del siglo XV, *Les très riches heures du Duc de Berry,* Condé, Chantilly.





Kenyon Cox, *Lilith, c.* 1892.

til, incitando a una Eva menos confiada que la del *Libro de Horas*, pero, como la de éste, tentada por una imagen de extraordinaria similitud: los mitos se confunden o se reinterpretan usando de la simbiosis.

Este reptil de símbolos polivalentes, entre ellos, principio femenino y del mal inherente a todo lo terreno, iba a ser uno de los emblemas más recurrentes de la iconografía de la mujer perversa, tanto en la novela, como en las artes visuales.

L. Sacher-Masoch usó a menudo de esta imagen para describir, en la que sería considerada su obra por excelencia, una de las características de su protagonista femenina: « Ya estaba en sus brazos, ya, y como una serpiente me acariciaba con su lengua». [16].

Por último, los apodos con los que, en ocasiones, se designa a Lilith, prostituta, perversa o falsa, unido a sus peculiares rasgos de insubordinada, independiente e, incluso, vampírica, la prefiguran como una mujer fatal *avant-la-lettre*. De ahí que nos haya parecido oportuno establecer su evidente paralelismo con el arquetipo femenino objeto del presente estudio, tal como recogen infinidad de imágenes literarias y plásticas de la segunda mitad del siglo XIX.

16 L. Sacher-Masoch, *La Venus de las pieles*, Madrid, 1973, pág. 160 (1.ª edición, 1881).

Capítulo II

Aproximación a la génesis de la ética sexofóbica y la misoginia

Bajo la doble influencia de la cultura protestante del poderoso Imperio Británico, por un lado, que determinó el fenómeno de costumbres conocido como el victorianismo, y la revitalización del sentimiento cristiano, por otro, después de la depresión religiosa del siglo anterior, la Europa de la Restauración y de los acuerdos de la Santa Alianza imprimió una nueva severidad a sus códigos sexuales, que sólo en la última década del siglo XIX empezarían a ser contestados, iniciándose un proceso crítico que iba a establecer las bases de una nueva concepción de la sexualidad.

Ahora bien, antes de profundizar en el análisis y consecuencias de la exasperación sexofóbica en la época victoriana, sería conveniente hacer una breve exposición de las posibles causas que originaron en el pasado histórico la condena de la experiencia sexual, y ver cómo la figura de la mujer fue tomando relevancia y consagrándose como el elemento indiscutible de esta incitación a lo que sería considerado el Pecado por excelencia.

Sobre los orígenes de la represión sexual, cuyas más recientes y exasperadas manifestaciones aparecieron en la época victoriana, han ido surgiendo a lo largo del siglo XX diversas hipótesis.

Algunos estudiosos, siguiendo a E. A. Crawley[1] uno de los pioneros de la etnología moderna, coinciden en señalar la necesidad de defensa del grupo, como uno de los probables orígenes del tabú sexual. Es innegable que, tanto en el galanteo como en las pautas de comportamiento que anteceden y siguen al acto sexual, el hombre y la mujer tienen canalizadas todas sus energías, tanto físicas como psíquicas, hacia este deseo de unión carnal, descuidando otros aspectos de su circunstancia. Los rigurosos principios de continencia sexual que aparecen en muchos pueblos primitivos en las épocas de guerra y de caza vienen a reforzar las teorías de Crawley.

Más recientemente, han sido las teorías de Lévy-Strauss[2], secundadas en la actualidad por una gran mayoría de etnólogos, las que atribuyen a la prohibición del incesto —única institución universal— el origen de la represión sexual.

1 E. A. Crawley, *The Mystic Rose*, Londres, 1965.
2 C. Lévy-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, 1985.

Ambas plausibles hipótesis sobre los orígenes de la necesidad de esta represión aportan, sin embargo, poca luz a la comprensión del fenómeno sexofóbico que aparece y se desarrolla en el cristianismo; a su rechazo virulento de cualquier manifestación y expansión erótica, que contrasta con la ausencia de hostilidad hacia lo sexual manifestada en el mundo grecorromano que acababa de precederle.

Sin embargo, es también cierto que con anterioridad a la cristiandad, la tradición platónica oponía el alma al cuerpo, en un dualismo que hacía de aquélla prisionera de éste, entendiendo que las pasiones y deseos turban la serenidad del alma, cuya pureza se conseguiría liberándose de la esclavitud y de las necesidades del cuerpo:

> (...)porque mientras tengamos el cuerpo y esté nuestra alma mezclada con semejante mal, jamás alcanzaremos de manera suficiente lo que deseamos: (...)más cerca estaremos de conocer, según parece, si en todo lo posible no tenemos ningún trato ni comercio con el cuerpo, salvo en lo que sea de toda necesidad, ni nos contaminaremos de su naturaleza, manteniéndonos puros de su contacto hasta que la divinidad nos libre de él. De esta manera, purificados y desembarazadas de la insensatez del cuerpo (...)[3].

El diálogo que lleva el nombre de *Fedón* no es sólo importante porque describe los últimos momentos de la vida de Sócrates, sino también por el hecho de formular, a partir de las enseñanzas socráticas, muchas doctrinas que más adelante hará suyas el cristianismo. La teología de san Pablo y de los Padres de la Iglesia deriva en gran parte de este diálogo, y difícilmente la entenderíamos si ignorásemos a Platón. El platonismo, con su desprecio del mundo sensible, su creencia en la inmortalidad del alma humana y la afirmación de la existencia de un mundo celestial, fue, en realidad, una prefiguración del cristianismo.

Pero todas estas ideas filosóficas se hallaban reducidas a un círculo minoritario de pensadores, y en general la Antigüedad pagana fue condescendiente en su concepción y aceptación de la sexualidad.

Es necesario, pues, remitirnos al pensamiento surgido de la tradición judeo-cristiana para hallar la respuesta definitiva a la ética sexofóbica y a la negación de todo principio de placer que, a partir de entonces, ha imperado en el mundo occidental.

Desde un principio, en el seno de la Iglesia cristiana, y bajo la enseñanza patrística, se afirmó el concepto de que el sexo era el Pecado por antonomasia. Los penitenciales medievales revelan que el acto carnal entre un hombre y una mujer no unidos en santo matrimonio era considerado un pecado más grave que el de asesinato. El penitencial de Beda, uno de los más indulgentes, establecía al respecto: «Un año de ayuno y de penitencias por cada acto prematrimonial»[4]. Pero no sólo la unión sexual era prohibida y severamente castigada, el beso y el mero deseo eran, asimismo, sancionados con graves penitencias[5].

No es extraño, pues, que en esta atmósfera de fobia oscurantista, incluso el matrimonio fuese considerado por los Padres de la Iglesia como un «mal menor» (un *remedium concupiscentiae,* según san Agustín)[6] y, desde luego, un estado inferior al más deseable del celibato. Esta creencia haría afirmar a san Jerónimo: «El matrimonio es un pecado; todo lo que se puede hacer es excusarlo y santificarlo»[7].

Este continuo apelar a la abstinencia, esta insistencia en la maldad intrínseca del goce sexual, este desprecio sin paliativos por la carne, necesitó de la figura de un «impulsor», un «culpable», de un ser proclive al pecado, que no fuera aquel hombre creado a «semejanza de Dios». Se necesitaba de «otro», que, por la lógica de estas filosofías patrísticas, iba a ser *otra:* Eva, la Mujer.

Es en ella en quien los Padres de la Iglesia encarnarán todas las tentaciones del mundo terrenal, del sexo y del demonio. Y ello, a pesar de que en el Antiguo Testamento el hombre reconoce a la mujer como a su igual[8].

Porque conviene señalar, que una atenta lectura de estos textos sagrados revela una diversidad de concepciones ideológicas sobre la mujer —si bien mayoritariamente como esposa y madre— y una variedad de imágenes de la misma, que excluye la posibilidad de formulación de un arquetipo femenino determinado.

Por otro lado, en el Génesis, la prioridad en la transgresión de la prohibición divina tampoco se manifiesta como particularmente importante para la cuestión de la culpa; ello explica el hecho de que el castigo únicamente tuviera efecto cuando ambos protagonistas, Adán y Eva, hubieran comido de la fruta del árbol vedado.

Pero todos los Padres de la Iglesia, insistirán en el hecho de que fue la mujer, Eva, quien indujo a Adán a pecar. Tertuliano la vería como «la puerta del diablo»:

> Mujer deberías ir siempre de luto, estar cubierta de harapos y entregada a la penitencia, a fin de pagar la falta de haber perdido al género humano (...) Mujer, tú eres la puerta del diablo. Eres tú quien has tocado el árbol de Satanás y la primera que ha violado la Ley Divina[9].

---

3 Platón, *Fedón,* en *Banquete, Fedón, Fedro,* Madrid, 1982, págs. 154-155.

4 L. de Marchi, *Sexo y civilización,* Buenos Aires, 1961, pág. 70.

5 Por el simple pecado de desear a una mujer era necesario infligirse cuarenta días de ayuno y tormentos. *Ibíd.,* pág. 70.

6 y 7 *Ibíd.,* pág. 89.

8 «Dijo asimismo el Señor Dios: no es bueno que el hombre esté solo: hagámosle ayuda y compañía semejante a él.» *(Gén.* 2:18.)

9 «De cultu feminarum», *Corpus Christianorum,* serie latina, obras de Tertuliano, tomo I, pág. 343. Citado por J. M. Aubert, *La femme. Antiféminisme et Christianisme,* París, 1975, página 191.

La imagen ya comentada del *Libro de Horas del Duque de Berry,* resulta sumamente clarificadora respecto al tipo de protagonismo atribuido a Eva en la génesis y desarrollo del primer pecado. Ante todo es curioso observar cómo la serpiente bíblica es un ser antropomórfico, mitad reptil en su parte inferior, y mitad humano en su parte superior.

Esta parte humana aparece bajo la forma de una mujer de larga cabellera y bellas y delicadas formas, que tiende el fruto prohibido a una Eva que, en ninguna de las dos imágenes de esta representación historiada, parece mostrar temor ni titubeo alguno. Caso distinto es el del asustado Adán a quien ella intenta llevar a la transgresión con su mano izquierda colocada, cariñosa y convincentemente, sobre el hombro de él. De esta imagen se deduce una doble vertiente del mal, siempre encarnado en una figura femenina; una, Eva, es la inductora a este mal, la otra es su misma esencia: es el demonio bajo la doble forma del reptil bíblico y de seductora joven de frágil apariencia.

Si entre los Padres de la Iglesia, las sentencias, acusaciones y anatemas contra la mujer son abundantes, aún más sorprendente resulta el concepto que se tiene de ella en la tradición religiosa judaica, cuya misoginia, en particular la de los rabinos, es bien conocida.

Como señala J. Leipoldt[10], es significativo que en la lengua hebraica no se conociera el femenino para los adjetivos piadoso, justo y santo. Asimismo, aun a pesar de las razonables justificaciones expuestas por J. Hauptman, se comprenden perfectamente las iras que siempre ha despertado, en particular entre los movimientos feministas, aquella alabanza que el hombre religioso judío recita cada mañana: «Loado sea el Señor, Rey del Universo, por no haberme hecho mujer»[11].

Las tendencias sexofóbicas del judaísmo, que se acentuarían notablemente en el periodo posterior al exilio, se canalizaron hacia una misoginia sin precedentes:

> Más odiosa que la muerte considero a la mujer, cuyo corazón está erizado de trampas y engaños, y cuyas manos son cadenas: quien desee ser grato a Dios deberá evitarla.

O bien:

> Las mujeres son arrebatadas por la lujuria de las fornicaciones más fácilmente que los hombres y en su corazón conspiran contra él[12].

[10] *Die Frau in der Antiken Welt und im Urchristentum,* Leipzig, 1954, pág. 51. Citado por J. M. Aubert, *op. cit.*, pág. 186.

[11] P. Bird, «Images of Women in the Talmud», en *Religion & Sexism,* al cuidado de R. Radford, Nueva York, 1974, pág. 196.

[12] *Eclesiastés,* (7:26). Citado por L. de Marchi, *op. cit.*, pág. 60. En este contexto, se comprende por qué el mensaje y la actitud de Jesús hacia las mujeres aparece como mucho más positivo y liberador. No sólo por la importancia que otorga a su madre, María, en el Nuevo Testamento, sino también por su trato con mujeres (visita a la casa de Marta y María, conversación con la Samaritana, etc.).

Son varios los estudiosos que han investigado las causas que motivaron el cambio que se observa en el seno de la Iglesia cristiana en el tratamiento de la figura de la mujer a partir de la imagen que de ella nos ofrecen el Antiguo y el Nuevo Testamento.

Además de la conocida incidencia que habían de tener la ética y la religión judaica, otra de las razones —como veremos, de la misma raíz— que se aducen para explicar este desenvolvimiento negativo de Eva-Mujer, se halla en la influencia de los textos paulinos sobre el tema. En efecto, san Pablo, que era judío, no sólo de nacimiento, sino también de formación, iba a contribuir, con su enorme autoridad, a afirmar en algunos aspectos, la tradición hebrea que, como hemos señalado, fue acusadamente antifeminista.

Esta influencia la hallamos, por ejemplo, cuando ordena que en el interior del templo los hombres estén con la cabeza descubierta, pero no así las mujeres: «Lo cierto es que no debe el varón cubrir su cabeza, pues él es la imagen y gloria de Dios, más la mujer es la gloria del varón»[13].

Pero más trascendente para la evolución de la figura de Eva es el hecho de que san Pablo, estableciendo un juicio de valor ausente en el Génesis, afirma que «Adán fue formado primero, y después Eva como *inferior*»[14]. Y, a continuación, también a diferencia de aquel texto, señala que la mujer «Fue la causa de la prevaricación del hombre»[15].

La teología paulina, considerada ambigua por muchos estudiosos del tema de la mujer en los textos sagrados —algunos incluso le atribuyen una no disimulada misoginia[16]—, contribuyó, sin duda, a la posterior elaboración de una nueva manera de entender y situar a la mujer en el ámbito de la religión y de la sociedad[17], dando lugar finalmente a la fuerte corriente antifeminista que tan relevante aparece en la patrística.

Por ello, nada sorprende hallar en muchas fachadas de iglesias de los siglos XII y XIII imágenes de la lujuria y lascivia femeninas y, sobre todo, de las relaciones de la mujer con el diablo.

En la catedral de Reims (siglo XIII), aparece una estatua de Eva acariciando a un reptil similar a una serpiente, al que sostiene amorosamente entre sus manos. En la de Chartres, en el pórtico norte (siglo XIII), se puede contemplar, asimismo, una imagen de la esposa de Putifar escuchando con sumo interés los consejos del demonio, al cual, todo parece indicar que la une una estrecha e íntima relación.

Si los vicios «tradicionales» del hombre eran considerados el orgullo y la

[13] I Cor., 11:7. A este propósito recordemos que el velo, la típica mantilla cuyo uso aún no han abandonado algunas mujeres en las áreas del Mediterráneo, tiene su origen en las antiguas tradiciones del pueblo judío.

[14] I Tim., 2:13. El subrayado es de la autora.

[15] *Ibíd.*, 2:14.

[16] J. M. Aubert, *op. cit.*, pág. 43.

[17] Sobre el tema ver asimismo R. Fossati. ... *y Dios creó la mujer. Iglesia, religión y condición femenina,* Barcelona, 1979.



Eva acariciando un reptil, catedral de Reims, siglo XIII.

avaricia, el vicio por excelencia de la mujer era la lujuria, por lo que no es infrecuente ver en esculturas y relieves de la época una imagen femenina sufriendo las penas del infierno, con su cuerpo desnudo abrazado por serpientes que, en ocasiones, succionan sus pechos y sus órganos sexuales[18]. Tema similar al del relieve de la iglesia de la Sainte Croix de Burdeos (siglo XII), en el cual una figura de mujer ilustra el pecado de la impureza junto a su amante, el demonio.

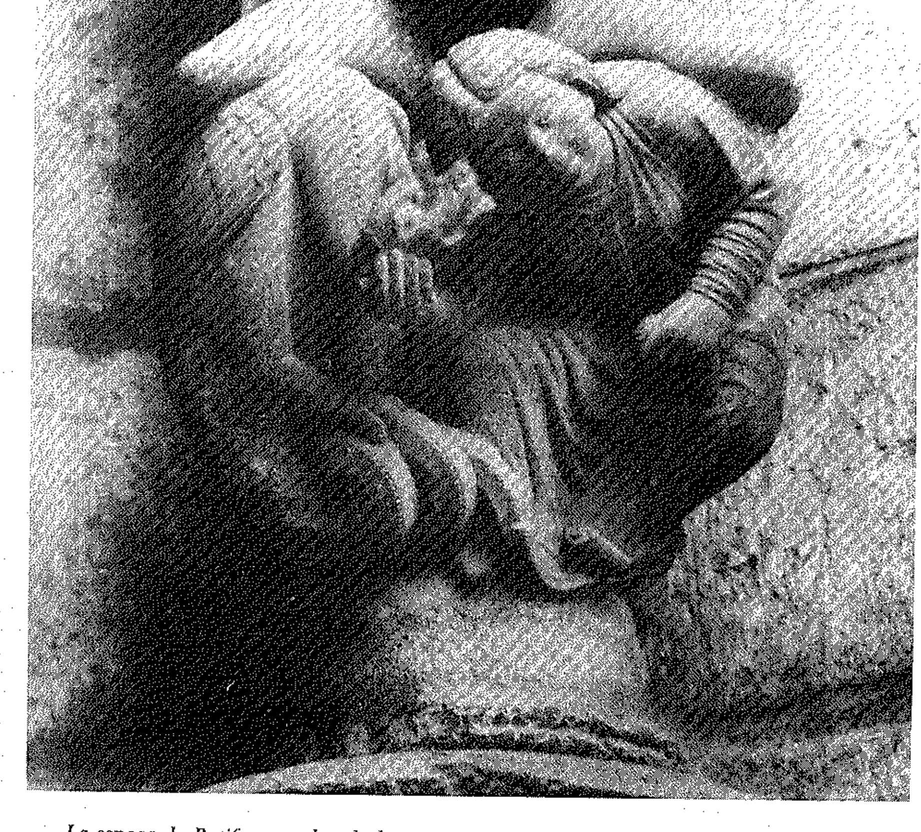
Como complemento a estas representaciones, en el catálogo de transformaciones del diablo que poseían los monjes en la Edad Media, se observa cómo éste adopta a menudo el disfraz de una mujer, que tanto aparece desagradablemente repulsiva como de seductora belleza.

La supuesta maldad intrínseca de la mujer aparece, asimismo, en imágenes no religiosas de la época, como la del grabado titulado *La cólera de la esposa* (siglo XV), del maestro alemán Israel van Meckenem, en la que ésta, ante el regocijo de un diablo connivente, maltrata a su joven e indefenso marido.

Hay otros ejemplos de grabados de la Edad Media de hombres humillados y golpeados por sus mujeres. En ocasiones, si éstos aparecen agachados, con las manos y los pies en el suelo, al modo de un animal, lucen barba y la esposa están sentada sobre sus espaldas, son identificados con la figura del filólosofo Aristóteles a quien Filis, la esposa (o amante) de Alejandro Magno[19],

[18] H. Kraus. «Eve and Mary: Conflicting Images of Medieval Woman», en *Feminisme and Art History*, al cuidado de N. Broude y M. D. Garrard, Nueva York, 1982, pág. 81. En el pórtico de Moissac existe un relieve con un diablo que se aproxima a un símbolo de la lujuria, en forma de esquelética mujer de largos pechos caídos que muerden dos serpientes, mientras un sapo cubre su pubis.

[19] Algunos autores indican que se trata de la cortesana india Campaspe, cuyos favores buscó Aristóteles.



La esposa de Putifar escuchando los consejos del diablo, catedral de Chartres, siglo XIII.

supuestamente sedujo y humilló. Sin embargo, más que la información pseudo-histórica, lo que en realidad pretendió el artista fue ofrecer una imagen de la tiranía femenina.

La anécdota, probablemente apócrifa, de las humillaciones que recibió Aristóteles, podemos, en todo caso, entenderla como la lógica venganza de una mujer a quien en poca consideración debía de tener el filósofo, vistas las opiniones que éste profesaba respecto al sexo femenino[20]. No sólo afirmaba lo defectuoso de su intelecto, sino que, incluso, advertía en él una cierta lu-

[20] Sobre las ideas de Aristóteles y Platón respecto a la mujer y su papel en la sociedad, véase S. B. Pomeroy, *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*, Madrid, 1987.



Una mujer, símbolo de la lujuria, junto a su amante, el demonio, iglesia de la Sainte Croix, Burdeos, siglo XII.



Israhel van Mechenem, *La cólera de la esposa*, siglo XV, grabado, *Albertina*, Viena.



La tiranía de la mujer (Aristóteles y Filis), bandeja de cobre, *c.* 1480, *The Metropolitan Museum of Art.*

juria (ya hemos comentado, y volveremos sobre ello más adelante, cómo la lascivia y, en consecuencia, el voraz apetito sexual, ha sido uno de los vicios más atribuidos al sexo femenino).

> La mujer es, en virtud de una deficiencia,
> (por tanto)
> debe vivir encerrada en su casa y subordinada al hombre[21].

No deben sorprendernos estas afirmaciones del filósofo griego que, desde luego, expresaban una opinión común. Muchísimo menos comunes eran, por cierto, las ideas de Platón, quien, ante las chanzas de Aristófanes, propuso que se admitiera un consejo de matronas en la administración de la Repúbli-

[21] S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, París, 1949, vol. I, pág. 145. Observemos la similitud de estas palabras con las del Señor en el *Génesis*, 3:16.

ca, así como dar a las jóvenes una educación. Ahora bien, sin duda alguna, estas ideas han de considerarse como una excepción.

Pero, retomando el hilo de nuestros comentarios sobre algunos aspectos del tema en la época medieval, observamos cómo, a pesar de que la figura de Eva ya ha adquirido todas las características de las que la ha ido revistiendo el discurso de la misoginia eclesiástica, siguen surgiendo voces y hechos que constantemente inciden en su carácter odioso y, por extensión, en el del resto de las mujeres.

En muchas iglesias francesas de la Edad Media, tenía lugar, bien fuera en el interior, bien en el exterior, la representación del drama litúrgico titulado *El juego de Adán y Eva*, cuyo momento culminante era aquel en el que Adán, privado de la gloria eterna, grita su furia:

> Oh, mujer demoníaca, llena de traición (...) Para siempre opuesta a la razón, incapaz de traer nada bueno al hombre, nunca. Los hijos de nuestros hijos hasta el fin de los tiempos sufrirán el cruel latigazo de tu crimen[22].

Algunos estudiosos han pretendido ver una representación visual de este drama litúrgico en unos realistas relieves de la iglesia de Nôtre Dame du Port (siglo XII), en Clermont-Ferrand. En el capitel que relata el abandono del Paraíso después del Pecado Original, aparece Adán reteniendo a Eva humillantemente en el suelo con un pie encima, mientras con una mano la agarra de forma brutal por los cabellos.

Todas estas imágenes hallaban una continuación en las voces apocalípticas que atemorizaban desde el púlpito. En los últimos años del siglo XIII, e incluso en el siglo XIV, los clérigos sermoneaban en las iglesias acerca de la malicia de la mujer para con el hombre. «El más sabio de ellos —se advertía— siempre está a merced de los ardides de una mujer.» Y, como ejemplo, recordaban a los fieles las ignominias a las que se vieron arrastrados hombres como Aristóteles (ver imágenes ya comentadas) y Virgilio, considerados en la época, como máximos ejemplos de sabiduría entre los antiguos[23].

Tanto llegó a ser el temor a caer en los astutos ardides de la fémina, que incluso en un convento francés se prohibió a los sacerdotes que visitaran a sus madres y hermanas, y el monje Bernard de Besse, advirtió a sus correligionarios sobre la posibilidad de tentación y pecado que podía acarrear el simple acto de tocar las manos de sus hermanas, aunque fueran niñas pequeñas[24].

Y así se va perfilando esa larga historia de exorcismos contra el placer y la mujer: ésta y Dios parecen contraponerse irreductiblemente.

[22] H. Kraus, *op. cit.*, pág. 82.
[23] *Ibid.*, pág. 83.
[24] *Ibid.*, citando a G. G. Coulton, *Ten medieval Studies*, Cambridge, 1930, pág. 52. J. Yarza («De 'casadas, estad sujetas a vuestros maridos como conviene en el Señor' a 'Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso'», en VV. AA., *La mujer en el arte español*, Madrid, 1984), comenta que en la Edad Media el monje fue el peor enemigo de la mujer «a la que utilizaba como chivo expiatorio de sus propios fantasmas», pág. 54.

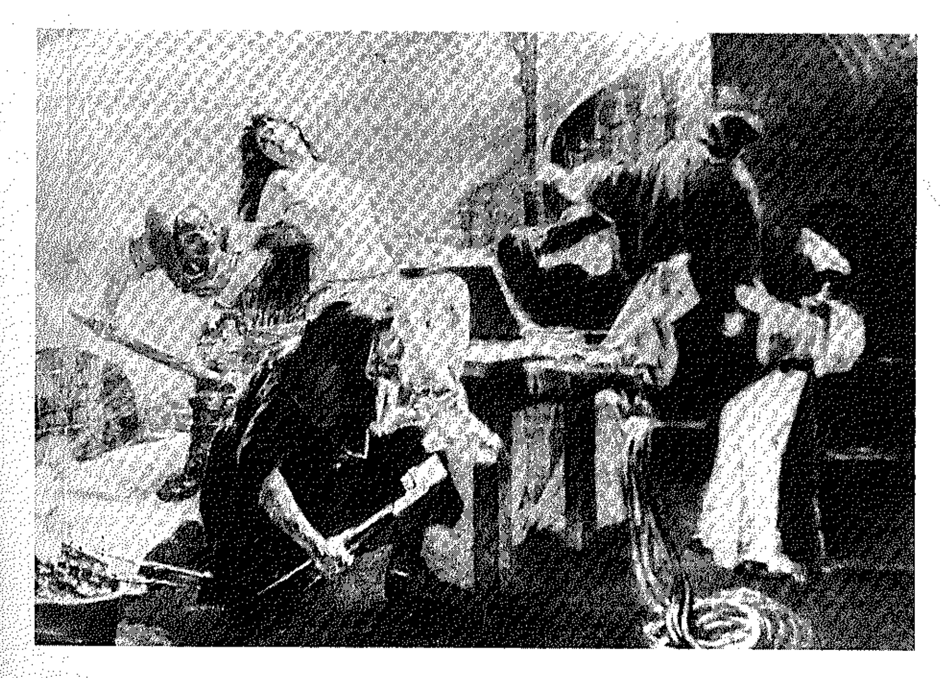


Adán y Eva arrojados del Paraíso, iglesia de Nôtre-Dame du Port, Clermont-Ferrand, siglo XII.

Ante este cúmulo de diatribas y anatemas contra el género femenino, ¿cómo explicar el cada vez más acentuado culto mariano?, ¿cómo entender la apoteosis de la Madre de Jesús, que ya en el siglo XII había alcanzado una posición preponderante? Pues será precisamente en esta época cuando se establezca de forma definitiva la dicotomía María-Eva, que tanto iba a seducir al artista del XIX.

Pero, si profundizamos en el tema, veremos que no existe incongruencia ni contradicción en esta actitud. La Iglesia medieval adora y glorifica a María porque ella es, en realidad, la «no-mujer», la mujer «desexualizada», la que fue concebida y concibió a su vez sin el *pecado,* en oposición a Eva, de la cual la mujer común es hija. Consecuentemente, cuanto mayor sea la glorificación a María por su pureza, mayor ha de ser el menosprecio por Eva-Mujer, que desconoce la virginidad.

Estas dos visiones de la mujer, este maniqueísmo tan agustiniano, una, como expresión de lo más puro y luminoso, otra, como expresión del mal, de lo diabólico, lo hallaremos mucho más adelante, en el siglo XIX, en el mismo Baudelaire respecto a su concepto del sexo femenino.



José de Brito, *Mártir del fanatismo,* óleo, 1895.

Ocho siglos antes, otro poeta y gran reformador, Pedro Damián, partiendo de ese dualismo y haciendo una inversión del anagrama AVE escribía:

> El ángel que te saluda con un AVE invierte el pecador nombre de Eva, y nos aparta, ¡Oh Santa Virgen! de donde procede el pecado original[25].

El culto mariano en el mundo de la cristiandad es, en realidad, relativamente reciente, desarrollándose a partir del primer milenio y alcanzando su pleno apogeo en el siglo XIII, como refleja la rica iconografía de la época y como se observa también en las nuevas plegarias, himnos, dramas litúrgicos y leyendas, en las que María es la protagonista.

Sería interesante investigar en profundidad el porqué, en pleno discurso de la misoginia, surgió en el seno de la Iglesia esta veneración, esta necesidad de potenciar la figura de la Virgen. ¿Tal vez por una no formulada reflexión sobre la albardanería en que había concluido aquella exégesis de los textos bíblicos respecto a la mujer? ¿Tal vez por la necesidad inconsciente de atribuir a un ser de este sexo las virtudes que, a no dudar, hallaban aquellos obsesos del pecado carnal en muchas de las mujeres que les eran próximas y que ponían al descubierto la inconsistencia de sus teorías al ser contrastadas en la práctica cotidiana?

En fin, de aquellas ya inquietantes, pero aún matizadas, prédicas de san Pablo:

> Loable cosa es en el hombre no tocar mujer: Mas por evitar la fornicación viva cada uno con su mujer y cada una con su marido[26].
>
> A la verdad, me alegrara que fueseis todos tales como yo mismo, esto es, célibes[27]...
>
> Mas si no tienen don de continencia, cásense. Pues más vale casarse, que abrasarse[28].

el discurso patrístico degeneró lamentablemente en las obsesiones histéricas de san Odón de Cluny:

> Pero, si nos negamos a tocar el estiércol o un tumor con la punta del dedo, ¿cómo podemos desear besar a una mujer, una bolsa de estiércol?[29].

---

25 Citado en H. Kraus, *op. cit.*, pág. 84. (Traducido por la autora.) También A. Domínguez, «Imágenes de la mujer en las Cántigas de Santa María», en VV. AA., *La mujer en el arte español, op. cit.*, comentando la Cántiga número 60, cita el verso que dice: «Como entre AVE y EVA hay gran diferencia», y señala cómo en esta contraposición se ha de ver la causa de la total polaridad con que las mujeres son juzgadas en esta Cántiga, págs. 33-34.

26 I Cor., 7:1-2.

27 I Cor., 7:7.

28 I Cor., 7:9.

29 *S. Oddonis Abattis Cluniacensis Collationes*, Liber II, cap. IX, *cit.*, por L. de Marchi, *op. cit.*, pág. 68.

Ahora bien, a pesar de lo expuesto, debemos hacer la salvedad de que lejos de esta feroz misoginia de los medios eclesiásticos desde fines del siglo XI, y en torno a los círculos trovadorescos del amor cortés, hay un cambio de actitud, y sobre todo de aprecio de la mujer, aunque esta nueva sensibilidad aparece casi exclusivamente en la región occitana[30], y de manera especial en el siglo XII, momento en que, junto a la lírica, florecen las llamadas «cortes de amor»[31].

Ello no obstante, se puede afirmar que, de forma muy general, la Edad Media arrasó cualquier vestigio que se hubiera negado a desaparecer de la serena sexualidad de la antigüedad clásica. El anatema sembrado por los Padres de la Iglesia hacia todo goce de la carne, afectó gravemente incluso el espacio íntimo donde se desarrollaba el amor de los esposos[32]. Durante siglos el mundo occidental, y la unión matrimonial, sufriría las consecuencias de aquella especie de delirio sexofóbico surgido de la predicación cristiana medieval.

Escapa del campo de esta investigación una exposición en profundidad de la ética del sexo y de su interrelación con el papel de la mujer —por otra parte muy complejo— a través de la historia, pero se ha creído oportuno para una mejor comprensión de las fantasías eróticas de los artistas de finales del siglo XIX, que se concretaron, precisamente, en tan abundante material iconográfico de la perversidad femenina, extendernos con algo más de amplitud en los orígenes de esta misoginia.

Las líneas que siguen a continuación, más sucintas, están pensadas sobre todo para que sirvan de vehículo entre los orígenes de aquella sexofobia primera y su culminación a manera de un gran final con fuegos artificiales, en la época victoriana, después de unos siglos en que la actitud sobre el sexo y la mujer conoció progresos y regresiones y, desde luego, muchas contradicciones.

Europa tendría que aguardar a la época del Renacimiento para que se abriera paso, no sin dificultades, un pensamiento laico que le permitiera iniciar en el terreno de la sexualidad una fatigosa recuperación después de siglos de oscurantismo.

Especialmente en Italia, el Renacimiento aparece como un periodo de individualismo que se muestra propicio a una eclosión de fuertes personalidades, sin distinción de sexo, dando lugar a que varias mujeres adquieran una fuerte relevancia en las esferas del poder, la cultura e incluso en el ejército, como «condottiere», tomando las armas para defender su ciudad.

En Francia, durante esta época, un grupo de nobles damas y mujeres cul-

---

30 J. Yarza, *op. cit.*, señala que si bien después del 1200 hay un cambio en la consideración hacia la mujer, en realidad, este fue relativo, y «más en el plano ideal y dentro de unas coordenadas sociales muy concretas», pág. 71.

31 P. García, «Occitania: Amor cortés y gnosis cátara», *Album*, Madrid, octubre, 1986, página 79.

32 L. de Marchi, *op. cit.*, págs. 90-93. Ver prescripción e incluso intimidación a los casados respecto a la frecuencia y maneras de sus contactos sexuales.

tas promueve un movimiento en favor de su sexo, y en muchos países del resto de Europa, bajo la influencia de Italia y de sus doctrinas platónicas, se espiritualizan el amor y la mujer, originando la aparición de varias obras para defenderla[33].

Pero, lamentablemente, por lo que atañe al sexo femenino, este periodo será sobre todo recordado por sus fastuosas cortesanas, especialmente en Italia, donde las supuestas orgías y los crímenes de grandes damas y meretrices han llegado a ser leyenda.

¿Hubo libertad y mayor consideración para la mujer, o en realidad sólo licencia? Todo parece señalar que coexistieron ambas actitudes, pero la misoginia hará especial énfasis en este último aspecto en detrimento de los otros. Ahora bien, en términos generales, tanto el pequeño burgués, como el artesano y el campesino, después de haber asumido durante cientos de años de represión e intimidación aquel temor y menosprecio por el *pecado* y la fémina, siguieron opinando y trabando con ella el mismo tipo de relaciones.

Martine Segalen, en su investigación *Mari et femme dans la France rural et traditionelle,* recoge una serie de proverbios y canciones populares, cuya festiva ironía no logra ocultar la indiferencia, si no el desprecio, hacia la mujer, cuya consideración a los ojos de su marido era menor que la de un animal de su granja:

> Mort de femme et vie de cheval font l'homme riche (Bretagne)
> Deuil de femme morte dure jusqu'à la porte (Gascogne)
> L'homme a deux beaux jours sur terre: lorsqu'il prend femme et lorsqu'il l'enterre (Anjou)[34].

Al norte del Mediterráneo, en la Europa septentrional, la Reforma, que en tantos campos fue un movimiento liberador, no lo fue en el de la ética sexual, y especialmente en su vertiente calvinista, se manifestó de una rigurosa intransigencia.

En Inglaterra, durante la época de Cromwell (él mismo un estricto puritano), todo acto sexual pre o extramatrimonial era castigado con tres meses de prisión, y el adulterio incluso con la pena de muerte si las circunstancias que concurrían en él eran adversas. El castigo infamante conocido como la picota[35], que llegó a despertar verdadero espanto entre el pueblo inglés, con-

33 S. de Beauvoir, *op. cit.*, vol. I, págs. 178-179.

34 Catalogue de l'Exposition du Musée National des Arts et Traditions Populaires, 22 sept.-19 nov., París, 1973, pág. 73. Citado por E. Shorter, *Naissance de la famille moderna,* París, 1977, pág. 75.

35 Esta pena que estuvo en uso en Europa desde la Edad Media hasta el siglo XIX, tendía a acentuar el carácter humillante de la condena. Al culpable se le colocaba sobre una tarima elevada en un lugar público y se rodeaba su cuello con una argolla de hierro que estaba unida a una cadena. Otras veces se utilizada un instrumento constituido por dos tablas móviles superpuestas, provistas de agujeros, que aprisionaban el cuello y las manos del reo. En Inglaterra la picota no fue abolida hasta 1837.

sistía en exhibir públicamente desnudo, fuera hombre o mujer, al que había cometido delito carnal[36].

De todas maneras puede afirmarse que el talante del nuevo hombre renacentista, sobre todo en lo que se refiere a países como Italia y Francia, originó una permisividad desconocida desde hacía siglos y que incluso, en determinadas circunstancias, alcanzó al mismo pueblo llano (por ejemplo, con motivo de los festejos a que daba lugar el calendario religioso)[37].

Algunos autores —Pierre Darmon entre ellos— inclusive llegan a hablar del «vértigo sexual que se apoderó del siglo XVI francés»[38], si bien éste se vería pronto ensombrecido por una nueva corriente reaccionaria que se consolidaría con la Contarreforma[39], que, con renovada energía, llevaría a clamar una vez más contra el sexo y la mujer, recordando el ya viejo apotegma de que todos los desórdenes provienen de la lascivia de ésta, cuyas pulsiones sexuales ejerce en la anarquía, sin orden ni mesura.

Lamentablemente una nueva circunstancia iba a contribuir a la reasunción de estas ideas. En el siglo XVII empieza a surgir otro tipo de discurso que competirá con el de los clérigos desde el púlpito, y que será tanto o más fatídico, ya que aparece bajo el prestigio de lo «científico». Se trata, claro está, del discurso médico que a partir de esta época irá tomando más y más potestad, hasta erigirse, en el siglo XIX, en el único e incontestable juicio sobre todo lo que concierne al sexo y a la mujer[40].

Si hasta entonces se había esgrimido contra el pecado de la carne el temor al infierno, una nueva amenaza, mucho más próxima y «terrenal» va abriéndose paso, ahora avalada por lo «científico»: la amenaza de la enfermedad, particularmente la venérea. El amor, la pasión serán, de ahora en adelante (como, en fechas posteriores, lo será la masturbación), los causantes de todo tipo de males. Tampoco es nueva esta ecuación, y en el origen de este mito se perfila una creencia profundamente anclada en la mentalidad masculina según la cual, la pérdida de semen es una pérdida de energía vital. Se sabe que los hindúes y los antiguos chinos creían que el hombre debía abstenerse del comercio sexual a fin de conservar su fuerza[41].

36 J. Jane, *Puritan, Rake and Squire,* Londres, 1950, pág. 67.

37 P. Darmon, *Mithologie de la femme dans l'ancienne France,* París, 1983, págs. 78-81. Estas fiestas, según el autor, daban lugar a trasgresiones colectivas que recuperaban parte de la exuberante licencia de las fiestas dionisíacas. Incluso llegaron a hacerse procesiones con gente desnuda.

38 *Ibíd.,* pág. 78.

39 S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe,* París, 1949, pág. 180. Esta autora sitúa en 1617 el año en que el antifeminismo emprende una nueva virulencia con la aparición del libro, *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes,* de Jacques Olivier.

40 Sobre el tema véase J. P. Peter, «Les médecins et les femmes», en J. P. Aron (Ed.), *Misèrable et glorieuse la femme du XIXe. siècle,* París, 1980, págs. 79-97.

41 Incluso S. Freud, en fecha relativamente reciente, suscribiría esta teoría. En *El malestar de la cultura,* Madrid 1970 (publicada en 1930) afirma: «Dado que el hombre no dispone de energía psíquica en cantidades ilimitadas, se ve obligado a cumplir sus tareas mediante una adecuada distribución de la libido. La parte que consume para fines culturales la sustrae, sobre todo, a la mujer y a la vida sexual», pág. 46.

El doctor Nicolas Venette en su libro *La Génération de l'homme ou Tableau de l'amour conjugal* (Parma, 1696) señala, en el capítulo titulado «Inconvenients que causent les plaisirs du mariage», que «el cerebro, principal órgano de todas las facultades del alma, se enfría y deseca todos los días por la pérdida que hacemos incesantemente de nuestros humores en las caricias con las mujeres»[42]. Se culpabiliza el amor, en el que se cree advertir un peligro incluso para la salud mental, como, asimismo, indica el explícito título del estudio del doctor Jacques Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancholie érotique. Discours curieux à cognoistre l'essence, les causes, les signes et les rèmedes de ce mal fantastique* (París, 1623), en el que no duda en afirmar que el hombre enamorado puede acabar en la locura, ya que las mujeres —su trato carnal— acaban por alterar el juicio[43].

Está claro, el mal —y en ello parecen estar todos de acuerdo— surge como consecuencia de las relaciones íntimas con el sexo femenino, quien por su debilidad ante la carne, por su sexualidad insaciable ofrece un terreno propicio a la expansión del mal.

Ya J. Sprenger, especialista en brujerías, y autor con H. Institutor de la obra magna en esta materia, el *Malleus Maleficarum* (Martillo de brujas, 1488), especie de manual procesal para inquisidores, había afirmado que «toda brujería procede de la lascivia, que en la mujer es insaciable... Por eso llegan incluso a relacionarse con los demonios para colmar su lujuria...»[44].

Aunque no vayamos a detenernos, ni aun brevemente, en la historia de la brujería y de las brujas[45], y sobre la discriminación y condena que tantísimas mujeres acusadas de hechicería y de tener relaciones sexuales con el diablo hubieron de padecer, conviene, sin embargo, señalar que del *Malleus Maleficarum* no sólo se hicieron durante años numerosas ediciones para toda Europa, sino que esta obra aún interesaba en pleno siglo XVIII, como lo prueba el hecho de que Jovellanos anotara en sus *Diarios* del 13 de mayo de 1795 la adquisición en Salamanca de un ejemplar del *Malleus*[46].

Retomando los comentarios, sobre los supuestos peligros que para la salud podía acarrear el enamorarse, observamos cómo, a tal fin, se ensayaron todo tipo de pócimas, bien para evitar caer en esta ilusión, bien para curarse de ella, y en muchos libros de medicina del siglo XVII se ofrecían una infinidad de recetas entre las cuales, las de jugo de bambú, simiente de lechuga, u hojas de ortiga, no constituyen más que un ínfimo muestrario de las muchísimas que, supuestamente, iban a librar al que las ingiriera, de excesivos fervores[47].

---

42 Citado por P. Darmon, *op. cit.*, pág. 99.
43 *Ibíd.*, pág. 101.
44 E. Figes, *op. cit.*, págs. 67-68.
45 Sobre este tema resulta imprescindible la lectura del libro de Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, 1979.
46 E. Lafuente Ferrari, *Los caprichos de Goya*, Barcelona, 1978, pág. 14.
47 P. Darmon, *op. cit.*, pág. 102.



Francisco de Goya, grabado número 65 de la serie *Caprichos*, 1799.

Más adelante, ya en el Siglo de las Luces, el discurso sobre la mujer se ve sometido a un intento de racionalización y la mayoría de los filósofos opinarán que se trata de un ser humano igual al sexo masculino. Y, aunque la nefasta tradición escolástica sigue aún vigente[48], es indiscutible que se dan unos pasos hacia adelante, si bien dubitativos, con sombras e incluso ambigüedades, como sería el caso de Diderot, personaje por otra parte siempre contradictorio, en *Sur les femmes*.

Del filósofo francés que afirmó que «el hombre nace libre y por doquier se encuentra encadenado», hubiera podido esperarse una actitud más progresista con respecto al sexo femenino, pero leyendo *Sofía o la mujer*[49] todo induce a pensar que la libertad que proclama sólo la creía destinada a ser disfrutada por el hombre, puesto que para Rousseau la mujer sólo es en relación a aquél. «El orden de la naturaleza quiere que la mujer obedezca al hombre»[50], por lo que su único destino será el de ser esposa y madre. Su imperio es:

> un imperio de dulzura, de habilidad y de condescendencia; sus órdenes son los halagos, y sus amenazas los llantos.
> Debe reinar en casa como un ministro en la nación, procurando que le manden lo que quiere hacer (...). Pero cuando desconoce la voz de su dueño, cuando quiere usurpar sus derechos y mandar ella, sólo miseria, escándalo e indignidad resultan de este desorden[51].

En esta última frase se observa en Rousseau cierto temor, y el miedo —¡tan compartido!— a que la mujer usurpe los derechos del hombre. Por eso aconseja que aquélla «debe tener poca libertad»[52], y debe aprender muchas cosas; «aunque sólo las que sea conveniente que sepa»[53]. Y más adelante expresará clara e ingenuamente este temor cuando, ante la cuestión de si a la

---

48 S. de Beauvoir, *op. cit.*, pág. 181, señala que en 1744, en Amsterdam, el autor de *Controverse sur l'âme de la femme*, declara que: «la mujer, creada únicamente para el hombre, cesará de ser en el momento del fin del mundo, puesto que dejará de ser útil al objeto para el cual había sido creada, de lo que se deduce, necesariamente, que su alma no es inmortal».

49 J. J. Rousseau, *Emilio o la educación*, Libro V, Barcelona, 1971. M. J. Villaverde en un estudio sobre el autor ginebrino, señala las raíces agustinianas y tradicionalistas de su pensamiento, y, cuestionando el tópico de un Rousseau progresista o revolucionario, pone de relieve sus ideas conservadoras, *Rousseau y el pensamiento de las Luces*, Madrid, 1988.

50 J. J. Rousseau, *op. cit.*, pág. 565.

51 *Ibíd.*, pág. 565. No deben asombrarnos demasiado estas afirmaciones del apologista del retorno a la naturaleza, sobre todo si tenemos en cuenta que, alrededor de un siglo y medio más tarde, S. Freud diría aproximadamente lo mismo en una carta que escribiría a la que sería su esposa, Martha Bernays: «Sé cuán dulce eres, hasta qué punto sabrás convertir una casa en un paraíso; en qué medida compartirás mis intereses, cómo serás feliz y trabajadora. *Te dejaré gobernar nuestro hogar en entera libertad* (el subrayado es de la autora) y tú me recompensarás con tu dulce amor y elevándote por encima de todas esas flaquezas por las que, con tanta frecuencia, las mujeres resultan insoportables.» Citado por E. Figes, *op. cit.*, pág. 118.

52 J. J. Rousseau, *op. cit.*, pág. 516.

53 *Ibíd.*, pág. 508.

mujer debe dársele o no cultura, exclama, refiriéndose a los que opinan afirmativamente:

> ...no satisfechos con afianzar sus derechos (los del sexo femenino) también hacen que se apropien de los nuestros, pero, dejarla superior a nosotros en las cualidades propias de su sexo y hacerla igual a nosotros en todo lo demás, ¿qué otra cosa es sino conceder a la mujer la primacía que la naturaleza da al marido?[54].

Por otra parte, si de estas palabras podríamos deducir, con toda lógica, que Rousseau cree a la mujer capacitada para llegar a ser como el hombre, veremos cómo líneas más adelante se contradice al afirmar que «(...) las obras de ingenio exceden a su capacidad, toda vez que no posee la atención ni el criterio suficiente para dominar las ciencias exactas (...)»[55].

Es sorprendente el acentuado paternalismo que reflejan las opiniones de este pensador respecto al sexo femenino, cuya «educación», siguiendo sus doctrinas, hará de ella un ser humano condenado a ser perpetuamente menor, incapaz de alcanzar jamás la edad adulta.

Por lo que respecta a la sexualidad, los pensadores del Iluminismo fueron poco proclives a extender a esta esfera la crítica y la polémica. En realidad, éstas incidieron particularmente en las instituciones de gobierno y económicas, en los privilegios sociales y en la superstición de la religión, pero se abstuvieron de atacar, salvo excepciones, la concepción fóbica y despectiva del sexo[56].

Muy distinta fue, sin embargo, la actitud de M. Jean Antoine Condorcet, auténtico progresista, que defendió la coeducación de ambos sexos y dio al feminismo una forma sorprendentemente moderna. Pero si sus propuestas hallaron poco eco, por contra, avivaron los temores de muchos antifeministas, como explica, por ejemplo, el hecho de que en 1803, se presentara un proyecto de ley con el que se intentaba prohibir el enseñar a leer a las mujeres[57].

Existe una coincidencia total en afirmar que la Revolución Francesa no aportó espacios más amplios de libertad a la sexualidad, ni a los derechos de la mujer. Respecto a la primera, el puritanismo de los revolucionarios más radicales impuso sus puntos de vista en cuanto a que una sexualidad más franca era sólo una licencia propia del *ancien régime;* por tanto, una corrupción social.

En lo que concierne a la segunda, si bien en el fermento político comprendido entre los años 1789 a 1793, en París y otras ciudades, las mujeres

---

54 *Ibíd.*, pág. 533.

55 *Ibíd.*, pág. 538.

56 Incluso es lícito hablar de una regresión en este terreno que se produjo con la llamada a «la virtud y a las buenas costumbres» que conduciría a Denis Diderot a renegar de un obra de su primera época, *Les bijoux indiscretes.*

57 *Project de loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes*, cuyo autor fue el jurista Sylvain Maréchal. Citado por P. Darmon, *op. cit.*, pág. 158.

comenzaron a organizarse y a conseguir algunos discretos derechos, las figuras más relevantes de la Revolución se mostrarían indiferentes a su situación y reivindicaciones. Injustamente, porque la participación de las mujeres en la lucha por el cambio político y social, así como su protagonismo, tanto en los años anteriores como posteriores a la toma de la Bastilla (antes en los Salones luego en la calle) fue muy destacada[58].

Pero en 1793 la Convención Nacional suprimió todos los clubes y sociedades femeninas, cerró los salones y denegó a la mujer todos los derechos políticos, con lo que su situación empeoró. Así, el grito revolucionario de *Liberté, Egalité, Fraternité,* se reveló como consigna sectarista que excluía a la mitad de la población. Lo que más tarde vino a subrayar el Código napoleónico al reafirmar inequívocamente la primacía del hombre sobre la mujer.



Un club femenino. Centro de educación general y política de las mujeres. Grabado de la Revolución Francesa.

[58] «Les femmes furent à l'avantgarde de notre Révolution. Il ne faut pas s'en étonner; elles souffraient d'avantage», E. Figes, *op. cit.*, pág. 106, citando a Michelet.

CAPÍTULO III

La doble moral victoriana

Como consecuencia de su poderío económico y de la incidencia de éste en todas las otras facetas de la sociedad, Francia y Gran Bretaña van a erigirse en las principales creadoras y protagonistas de los acontecimientos tanto de orden político y científico, como socio-culturales y artísticos que aparecen en la Europa del siglo XIX. Y si en ocasiones los dos países aparecen como rivales, otras se imbrican mutuamente, en un flujo y reflujo de influencias[1] que se complementan y que contribuyen a dar mayor solidez y predominio a sus respectivos hallazgos y movimientos que, como consecuencia de la influencia que iban a tener en el curso de la historia europea, podemos considerar, no sólo trascendentales, sino también paradigmáticos. Por ello en los análisis que siguen nos basaremos casi exclusivamente en lo que ocurre en una u otra sociedad.

Hacia la mitad del siglo XIX, la burguesía inglesa se hallaba en su momento de mayor vigor y de este vigor, unido a un indiscutible prestigio, gozaba asimismo, la institución matrimonial, que nunca había sido tan respetada como entonces. En una época en que era factible para mucha gente ascender de clase social como consecuencia del apogeo industrial y el poder colonial, el matrimonio alcanzó un profundo significado al garantizar unos legítimos herederos a quienes dejar las propiedades y fortuna acumulada. Así pues, los victorianos no sólo revalorizaron la institución, sino que para protegerla le impusieron unos severos códigos sexuales que iban a sufrir, en particular, las clases media y media alta, y dentro de ellas, muy especialmente, la mujer.

Por otro lado, la elección de esposa o marido entre la burguesía victoriana estaba generalmente condicionada por prioridades de clase, dando lugar a una gran mayoría de uniones en las que no primaba el amor, sino los intereses económicos. Es cierto que en aquella época los hijos ya no necesitaban del consentimiento paterno para contraer matrimonio, pero los padres continuaron ejerciendo un notable poder al respecto, acudiendo a la coerción del desheredamiento cuando la unión no conveniente ponía en peligro, la estabilidad y trasmisión del capital acumulado.

[1] Recordemos la enorme ascendencia que en el siglo XVIII tuvieron en los intelectuales franceses de la Ilustración las teorías de Newton y Locke, y la admiración de Montesquieu por el sistema parlamentario inglés, al que puso como ejemplo a seguir.

Todo este estado de cosas condujo a reafirmar la idea de que placer sexual y matrimonio eran aspectos antinómicos; consecuentemente, y a fin de no poner en peligro lo que con tanto interés se intentaba salvaguardar, había que reenfatizar el tabú sexual, por lo que un nuevo período de vigorosa sexofobia aparecía en la historia: «el deseo carnal era algo que una mujer y un hombre de buena familia y educación *no debían sentir*»[2].

Y en particular, evidentemente, la mujer:

> Por regla general las mujeres honradas casi nunca desean gratificaciones sexuales para sí mismas; se entregan a sus maridos, pero sólo para complacerles, y de no ser por su deseo de maternidad preferirían ser relevadas en su función[3] (Como santo Tomás, se pensaba que en el fondo el acto conyugal es siempre un pecado.)

Como si aquella época hubiera sido impermeable al sexo:

> Un tácito acuerdo sobre su no existencia hizo su aparición a partir de los 1850. Y no sólo no hubo reconciliación entre un comportamiento sexual personal y la respetable normativa al respecto, sino que incluso no existió ni el intento de llegar a una reconciliación. Nosotros llamamos a esto hipocresía[4]...

Es lógica la exclamación de Pearsall, pero sobre todo, referida al sexo masculino, ya que era éste quien protagonizaba esta doble moral. Si la esposa victoriana se acomodó a aquellos rígidos códigos sexuales, generalmente el marido no. (Su alejamiento de los mismos iba paralelo a su posición económica.) El sexo masculino tuvo perfecta conciencia de que un contrato matrimonial excluía de sus cláusulas todo placer: la misión de una esposa era la de dar a luz y educar a los hijos. La de una amante —o en su lugar una simple ramera— hacer gozar, así que, en muchos casos: «Los hombres arrinconaron su culpa e hicieron uso del vasto ejército de prostitutas que sólo en Londres pudo alcanzar (en aquel periodo) la cifra de 120.000»[5]. Y si bien no se puede pensar en sanciones por infringir la severidad del código sexual, está claro que al hombre le eran permitidas estas «licenciosas» actividades si las practicaba con mujeres que no pertenecían a su clase social. Pero esto no significaba que alcanzaran ningún grado de libertad en la básica disciplina que gobernaba las relaciones entre sexos; el hombre continuaba completamente sujeto a la autoridad psicológica del código[6].

---

2 R. Pearsall, *The worm in the bud. The world of Victorian Sexuality*, Londres, 1983, página 15. Es de señalar cómo Strindberg y Schopenhauer, entre otros, veían el acto sexual como algo desagradable (el subrayado es de la autora).

3 W. Acton, *The function and disorders of the reproduction organs*, citado por E. Figes, *op. cit.*, pág. 90.

4 R. Pearsall, *op. cit.*, pág. 18.

5 *Ibíd.*, pág. 16. Debido a las lógicas dificultades, los estudiosos no se ponen de acuerdo respecto a la cifra de la prostitución.

6 F. Harrison, *The Dark Angel. Aspects of Victorian Sexuality*, Londres, s. a., pág. 4.



James Tissot, *El banco del jardín*, c. 1882, óleo, 99,1 × 142,3.

En lo que concierne a gran parte de la aristocracia de la alta sociedad y en los círculos del mundo intelectual y artístico, se tendía a ignorar las convenciones morales (a veces con una distante displicencia de la cual serían preclaros ejemplos O. Wilde y A. Ch. Swinburne) y perseguían sus libidinosos placeres con un entusiasmo sólo atemperado por algún que otro pánico ocasional.

Caso muy distinto fue el de las clases explotadas por aquel feroz primer capitalismo. En realidad, la castidad era un lujo de la burguesía, puesto que la extrema miseria del trabajador de la época arrojaba a sus mujeres e hijas a la prostitución, que, como reflejo de la sociedad que surgía, tenía su base en la mísera ramera callejera[7] y su vértice en la opulenta cortesana, de la que la *Nana* de Zola es un preclaro ejemplo. E, incluso, en ocasiones, en la ambigua figura de la *Demi Vierge*. Precisamente los vicios y desgracias de las prostitutas fueron uno de los motivos más recurrentes de la literatura popular del siglo XIX, cuya expresión más válida es *Los Miserables* de Victor Hugo[8].

---

7 Un vivo retrato de esta paupérrima prostitución nos lo ofrece G. de Maupassant en su novela *La casa Tellier y otros cuentos eróticos*, Madrid, 1982 (1.ª edición 1881).

8 V. Hugo, *Los Miserables*, Barcelona, 1966. El autor indica que, según estadísticas, en Londres, de cada cinco robos, cuatro tenían por causa inmediata el hambre, pág. 84 (1.ª edición, 1862).



Edvard Munch, *Carmen (El Callejón)*, 1895, litografía, 42,8 × 26,8.

Edouard Manet, *Nana*, 1877, óleo, 154 × 115, Kunsthalle, Hamburgo.

El aumento del número de hijos ilegítimos entre este proletariado fue visto por la sociedad bien pensante como una amenaza social, ya que imponía a la comunidad cargas demasiado pesadas y preparaba el terreno para el desarrollo del llamado «ejército del crimen», confundiendo, clases trabajadoras con *clases peligrosas*[9]. Pero, obscenamente, muchas de las mujeres de este «ejército» servían de sumidero sexual a la clase dominante. Los hombres de ésta que no disfrutaban de una economía lo suficientemente próspera para mantener una «prima donna»[10] acudían a las prostitutas y a las criadas de su servicio doméstico:

> (...) en última instancia (la prostituta) es el más eficiente guardián de la virtud. De no ser por ella, la inmaculada pureza de numerosos hogares felices se vería contaminada; y no pocas personas que, orgullosas de su intocable castidad, piensan en ella con un escalofrío de indignación, habrían conocido la agonía del remordimiento y la desesperación[11].

El hombre medieval se vio conducido a aquella monomanía sexual por la morbosa —y neurótica— coerción de la Iglesia, pero para él el sexo era algo poderoso, potente y omnipresente, sentimientos a los que no era ajena la atracción por la «esencial del mal» que el deseo carnal simbolizaba. Para el hombre victoriano, sobre todo para el que intentaba ser y aparecer como un caballero, el sexo era algo lejano o incluso tal vez no existía[12].

En consecuencia, aquella sociedad se vio obligada a excluirlo de su vocabulario, y, en conformidad con aquella doble moral, crear un doble lenguaje, que sólo el dramatismo de lo que oculta priva de provocar más de una sonrisa. Aquel nuevo léxico, lleno de eufemismos, a veces perifrástico, no sólo aparece como profundamente ridículo, sino que incluso puede llegar a ser en muchas ocasiones surrealista. Así, embarazo y vientre se sustituyeron por «estado interesante» y «estómago», piernas por «miembros» o, en el periodo más rígido de la era victoriana, por «inmencionables». Una de las aberraciones más extravagantes de aquella represión victoriana es relatada por R. Pearsall:

> Un cliché de la hostilidad por lo sexual se manifiesta en el hecho de ocultar con tapetes las patas de los pianos y mesas. El paralelismo que se estableció entre las patas de los muebles y las piernas humanas (recordemos que en inglés sólo existe una palabra, *legs*, para designar a ambas) dieron a aquellas un peculiar carisma sexual al establecer unas equivalencias psíquicas[13].

---

9 P. Guillaume, «Europa y Norteamérica siglo XIX», *Historia Universal*, vol. VIII, Barcelona, 1980, pág. 22.

10 Uno de los muchos nombres con los que a veces se designaba a una cortesana o amante de lujo. Cfr. *infra.*, pág. 359.

11 W. E. H. Lecky, *History of European Morals*, Londres, 1869, vol. II, cap. V. Citado por E. Figes, *op. cit.*, pág. 89.

12 Cfr. *supra*, pág. 54.

13 *Op. cit.*, pág. 516.

Lo grotesco de la anécdota motivó una caústica canción que se interpretaba en los *music-hall* de la época:

> Dressed in white, wears drawers, smart legs, but ugly claws. Answer: A tea table[14]

Algunas costumbres que se han mantenido en vigor hasta casi nuestros días (más de una todavía se conserva)[15] y cuyo origen se ha olvidado o se desconoce provienen de aquella extraordinaria mojigatería inglesa. L. de Marchi cita el ejemplo de que:

> El ofrecer a un señora, en las comidas, preferentemente la pechuga al muslo deriva del hecho de que los victorianos consideraban inconveniente ofrecer a la señora... ¡el muslo![16].

Como contribución a este calamitoso estado de cosas no debe ignorarse la responsabilidad de la clase médica, como ya apuntamos anteriormente. En efecto, a mediados del siglo XIX, vemos cómo se consolida definitivamente lo que bien se puede calificar de imperialismo médico que, en algunos aspectos, se apoderará o compartirá el discurso eclesiástico. El poder que estos profesionales ejercieron sobre una crédula clase media con sus amenazas, basadas en la «ciencia», de contraer el cáncer o la sífilis o tener una muerte prematura si abusaban del sexo, fue lamentable, llegando a crear en los victorianos unos profundos y complejos sentimientos, compuestos de miedo, alarma y vergüenza.

El médico fue visto a la manera del sabio padre, no sólo entregado, sino también infalible, cuyos conocimientos de las normas de una vida sana le facultaban para asumir una función específica de vigilancia social y moral.

La arenga religiosa medieval que presentaba a la mujer como símbolo de la concupiscencia es sustituida ahora por el discurso de un feminismo paternalista avalado por la autoridad de la ciencia y por las teorías de Darwin. La mujer es tierna y bondadosa, pero débil, vulnerable y sumamente delicada. En realidad es como un niño... El discurso médico-científico ofrecerá una multitud de razones susceptibles de justificar la dominación absolutamente protectora del hombre sobre la mujer.

También la Iglesia, desde luego, siguió ejerciendo su influencia reaccionaria y opresiva, tanto en los países católicos como en los protestantes. Ibsen lo refleja perfectamente en su personaje del pastor Manders, quien censura a una Elena, que como Nora en *Casa de muñecas*[17], quiere «dejar de ser niña»

---

14 *Ibid.*, pág. 516. «Viste de blanco, usa calzones, posee hermosas piernas, pero feas zarpas. Respuesta: Una mesa de té.» (Traducción de la autora.) Es interesante el juego de palabras, ya que *drawers* en inglés también equivale a cajones.

15 «Decir estado interesante» por preñez o «periodo» por menstruación.

16 *Op. cit.*, pág. 137.

17 H. Ibsen, *Casa de muñecas*, Madrid, 1980. (1.ª edición 1880.)

y pensar por su cuenta, sólo por leer unos «libros abominables, irritantes escritos de los librepensadores»[18].

Si aquel ser desvalido, poco apto para la acción y el pensamiento reflexivo, y necesitado de la protección del esposo, es el arquetipo más común de la época, aún hay espacio para recordar que la mujer lleva en ella el fermento de la delicuescencia moral, social y política y que es por todo, y ante todo, un ser esencialmente peligroso, como afirmará J. J. Virey, comentando lo que él entiende como el cataclismo provocado por la corrupción de las costumbres a finales del Siglo de las Luces: «Es por el hecho de no haber sabido el marido atar a la mujer que se ha perdido nuestra vieja Europa»[19].

La dicotomía María-Eva se afianza a medida que avanza el siglo. La madre, la esposa, es aquella Virgen desexualizada de la que habla el Evangelio; Eva, por el contrario, es la que condujo al hombre a la perdición.

El hombre romántico, el artista *fin-de-siècle,* el creador decadente, primarán en su obra esta última imagen de mujer. La exarcebada represión había creado en muchos de ellos todo un mundo de fantasías y quimeras eróticas que difícilmente podían ser canalizadas hacia la imagen de la casta esposa y madre producto del código moral victoriano.

Que la era victoriana no fue toda de una pieza resulta ya evidente. Debajo y paralelamente a aquella sociedad «bienpensante» se desarrolló otra en la que reinaban Eva o Lilith[20]. Es el mundo en el que surgían en forma de excesos muchas de las pulsiones humanas. En cierto modo, aquella fue una sociedad esquizofrénica, que se demostró incapaz de resolver una ética sexual.

PROSTITUCIÓN Y PROSTITUTAS

Aunque ya se han efectuado algunos comentarios respecto al mundo de la prostitución en la segunda mitad del pasado siglo, creemos oportuno incidir un poco más en el tema porque, sin lugar a dudas, el crecimiento y la extensión de este fenómeno, indispensable sostén del sistema moral victoriano y una de las inevitables consecuencias de una sociedad dominada por una inhumana forma de capitalismo, proporciona otro de los parámetros que, una vez más en la historia de la misoginia, coadyuvaron a ver a la mujer como elemento corruptor y transgresor, no sólo de la moral burguesa imperante, sino también de la ley divina que ordena no caer en los pecados de la carne.

Muy diferente a como ocurre en la actualidad, la figura de la prostituta formaba parte del entorno urbano, estaba presente en la vida cotidiana del ciudadano de la época, por lo que su obviedad era del todo imposible de ocul-

18 H. Ibsen, *Espectros,* Buenos Aires, 1973, acto II, esc. 1.ª, págs. 46-47 (1.ª edición 1881).

19 «Femmes», *Diccionnaire des Sciences médicales,* París, 1812-1822, citado por P. Darmon, *op. cit.,* pág. 193.

20 P. Pearsall, *op. cit.,* incluye en su obra un *Sin Map of London in Victorian Times* (Mapa del Londres del Pecado, en la época victoriana) con señalización de los lugares, no sólo de prostitución, sino también de perversión, en los que no faltaba la flagelación y la pedofilia.

tar aún en las clases más puritanas que, desde luego, no desconocían su existencia.

Tanto en Francia como en Inglaterra, el discurso médico, mayoritariamente reaccionario y no exento de la sexofobia del siglo, en sus teorías y análisis sobre el porqué del elevado número de prostitutas, estimaba poco relevante el factor de la miseria y de la promiscuidad de la clase proletaria, haciendo énfasis, por el contrario, en los aspectos hereditarios (paradigmáticas son a tal efecto muchas de las obras de Émile Zola) y del «vicio», es decir, atracción y abandono al placer carnal, pereza, debilidad intelectual, etc. de las prostitutas.

En los discursos reglamentistas y retrógrados, se consideraban estas peculiaridades caracteriológicas, como inherentes a casi todas las mujeres que se dedicaban al comercio carnal, lo que explicaría su recurso al mismo. Ello es lo que afirma la filosofía médica (que no difiere mucho de la de otros colegas) del doctor Parent-Duchâtelet, en su influyente y conocida obra sobre el tema de la prostitución.

Dentro de la más pura tradición agustiniana, considera a la prostituta necesaria para mantener el orden y evitar los excesos en los ámbitos en que se desenvuelve la sociedad supuesta y oficialmente moral, pero el desprecio del doctor Parent-Duchâtelet por la mujer que ejerce la profesión más antigua del mundo no tiene paliativos; para él la prostituta es «Una cloaca de otra especie, cloaca más inmunda que todas las otras.»

Este es el peor «pecado», y se comprende, ya que ahondando en el fondo de su pensamiento, se constata una vez más, que lo esencial es el tabú del sexo y la sexualidad, una de las trampas que el mal tiende al hombre a través de la prostituta, culpable de hacer caer a aquél en la trampa de su libido[21].

Aunque en términos más moderados, en el fondo de muchos de los estudios supuestamente científicos subyacía parte de la creencia, llevada a escandalosos extremos por C. Lombroso y G. Ferrero[22], de que la prostitución era la manifestación de la estructura criminal de la mujer.

En la *Ree's Cyclopaedia* inglesa, que únicamente expresaba las teorías y puntos de vista establecidos por el poder, se señalaba:

> Es innegable que a veces se forma un fluido mucoso en los órganos internos y en la vagina durante el coito, pero esto sólo ocurre a las mujeres lascivas o a las que llevan una vida lujuriosa[23].

21 *De la prostitution dans la ville de Paris considerée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration,* París, 1836, vol. I, pág. 7. Citado por M. Callu. *Approche critique du phénomène prostitutionel parisien de la seconde moitié du XIXe. siècle par le biais d'un ensemble d'images: oeuvres de Constantin Guys, Félicien Rops, Gustave Moreau.* Tesis de Licenciatura (inédita), Tours, 1977, pág. 94.

22 C. Lombroso y G. Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale,* Milán, 1915, (1.ª edición 1893).

23 R. Pearsall, *op. cit.,* pág. 293.

Esta sorprendente afirmación, absolutamente ideológica, era sólo una más de las elaboradas precauciones y sutiles coerciones que se tomaron para proteger a la mujer victoriana —esposa, hija o hermana— de «la amenaza de la carne», empeño que se vio coronado por el éxito (lógicamente, habríamos de añadir) al conseguirse aquel estereotipo victoriano gazmoño y asexuado, que ya nos es conocido.

Pero al contrastar este tipo con aquel otro de la prostituta, que por su elevado número debió de parecer significativo (llegó a ser calificado de «ejército de ocupación»)[24], se incurría en el error deductivo de creer que sólo existían dos pautas de actuación moral, es decir, se estaba parodiando el binomio Eva-María que tanta aceptación tuvo en la época.

Otro aspecto no desdeñable, y de una ironía paradójica en aquella sociedad de clases, es que fue precisamente el sexo, por la vía de la prostitución —desde la ramera callejera hasta la cortesana de los salones— el único nexo de unión entre los estrictos compartimientos de las clases sociales alta y baja. Ya Balzac había señalado años antes, y a propósito de París, que: «El vicio establece una perpetua soldadura entre el rico y el pobre»[25].

Ejemplo de ello es lo que comenta Corbin respecto a que, en las ciudades francesas equipadas con una industria importante, los hombres de la burguesía local reclutaban sus amantes entre las jóvenes obreras de las fábricas[26].

Este otro tipo de explotación de la clase en el poder, que, al mismo tiempo, protegía la pureza de sus mujeres[27], también está confirmada, en cuanto a Gran Bretaña se refiere, por R. Pearsall:

> La interrelación de los mundos alto y bajo, moral e inmoral, es sorprendente para quien creía a los victorianos recluidos en férreos compartimientos de clase[28].

Sin embargo, no será sólo la clase alta quien halle a través de la seducción de la carne, un diálogo, aunque sólo sea físico, con la baja. Baudelaire, para quien el amor es la cosa prohibida, el pecado original, la pérdida irreparable de la inocencia, («Moi, je dis, la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal[29]») sentía una especial simpatía por la prostituta[30]. Los hijos rebeldes de aquella aristocracia del dinero; el snob y el decadente, en su concepción culpable del amor —que finalmente no pudieron superar— intentaron hacer más morbosa y perversa la transgresión, con el

24 F. Harrison, *op. cit.*, pág. 218.

25 H. de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, París, 1963, pág. 593. (1.ª edición 1838.)

26 A. Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution aux 19e. at 20e. siècles*, París, 1978, pág. 204.

27 Cfr. *supra*, pág. 69.

28 *Op. cit.*, pág. 315.

29 «Journaux intimes», en *op. cit.*, pág. 1.250.

30 Su amante Jeanne Duval parece ser que también se dedicó a la prostitución.

placer y la complicidad de la prostituta. Y aún hay más, con la mujer prostituida, Baudelaire y muchos artistas finiseculares —incluidos los literarios como el duque de Des Esseintes[31]— comparten el mismo extrañamiento y desprecio hacia la sociedad burguesa y su hipócrita moral. De ahí aquella comunidad de sentimientos, aquella solidaridad con ella.

SÍFILIS

La enfermedad es una mujer.
(MAURICE ROLLINAT).

Paralelamente al crecimiento de la prostitución y como corolario directo de la misma, la segunda mitad del siglo XIX conoce una gran proliferación y expansión de las enfermedades venéreas, muy en particular de la sífilis, y no se puede ahondar en la misoginia finisecular sin dispensar una reflexión a la incidencia que esta enfermedad tuvo en aquellos sentimientos de hostilidad hacia la mujer y, como a la manera de un arma, fue utilizada por las clases conservadoras y puritanas para ejercer una represión sobre una «sociedad próxima a sucumbir bajo la delicuescencia y el vicio».

Ya comentamos en la Introducción que uno de los temores más acusados de la época, agudizado en los años pre y posteriores al cambio de siglo, fue, precisamente, el del contagio del mal venéreo. Aquel temor, hiperbólico según coinciden todos los estudiosos del tema, dio incluso origen a lo que se denominó «sifilofobia», puesto que una creciente histeria —no exenta de cierta morbosidad— hizo que muchos de los que practicaban relaciones sexuales fuera del ámbito matrimonial, vieran inminente y casi irremediable el peligro de este contagio, así como otros muchos creyeran padecer la enfermedad, de lo que resultó una extendida forma de hipocondría conocida como *syphilis imaginaria*[32].

Obviamente el «gran discurso» de la reacción no se hizo esperar, reservando un espacio a todas luces desaforado al tema del peligro venéreo, que fue descrito a partir de 1880, como la más terrible amenaza que pesaba sobre la salud pública. Y si los poderes eclesiásticos vieron en la sífilis la estigmatización divina del abuso de la carne, los poderes estatales incluso vieron en ella: «Una amenaza para el futuro de la Patria»[33].

Según Corbin, los últimos años del siglo XIX y la primera década del XX, constituyeron la «edad de oro» del peligro venéreo. En 1899 y en 1902, se celebraron en Bruselas dos grandes conferencias internacionales para tratar del problema. De ahí surgiría, ya estructurada, una organización cuya finalidad

31 Protagonista de *A Rebours*, obra por excelencia del decadentismo, escrita por J. K. Huysmans y editada en París, 1884.

32 R. Pearsall, *op. cit.*, págs. 286-287. (Observar concomitancias con la enfermedad actual del SIDA.)

33 A. Corbin, *op. cit.*, pág. 389. La sífilis hizo estragos en la armada y la marina, y lo que es más grave aún, al atenuar la fecundación, privaba a la Patria de futuros soldados.

era, más que reclamar la humanización en el tratamiento de los enfermos venéreos, la de difundir en la opinión pública, mediante una obsesiva propaganda, la idea de un peligro terrorífico[34].

A la sífilis se le atribuyeron casi todas las malformaciones, casi todas las mostruosidades; en realidad, aquella fue, en todo caso, la «edad de oro» de la teratología sifilítica. Y es que el mal venéreo generó otras lecturas que las estrictamente referidas al aspecto somático.

En el orden de lo político, por ejemplo, los enemigos de la democracia usaron el tema de la sífilis para anatemizar las profanaciones de una era igualitaria. El mismo Baudelaire, que precisamente iba a morir de este mal, afirmó (con toda seguridad después de aquellos *ennuyeux* titubeos entre ser dandy o ser socialista: como se sabe, eligió lo primero) en su libro sobre Bélgica:

> Nous avons tous l'esprit républicain dans les veines, comme la vérole[35] dans les os, nous sommes démocratisés et syphilisés[36].

Susan Sontag, por su parte, en un interesante texto sobre las clásicas analogías entre desorden público y enfermedad, afirma que la sífilis se convirtió en el «tropo típico de las polémicas antisemitas de fin del siglo XIX y primeros del XX». Y estableciendo un hilo conductor entre el terror de la sífilis y las opiniones antisemitas del Nacionalsocialismo, concuerda con Wilhem Reich en ver en este miedo irracional una de las fuentes más importantes de aquellas posturas políticas[37].

Pero, restrigiéndonos al campo de la investigación, el mal venéreo implicó dos juicios que nos interesan particularmente: uno moral, el de la trasgresión sexual; el otro, relacionado con la mujer. Y ésta, si bien fue también víctima de la sífilis, la sociedad quiso verla únicamente como agente trasmisor de la enfermedad (estimaciones efectuadas en Inglaterra señalan que, en Europa, a finales del siglo XIX, el 66 por 100 de las prostitutas tenían la sífilis)[38]. Ahora bien, el mal venéreo no era sólo asociado a la prostituta; también la mujer sexualmente liberada era, a menudo, relacionada con el mismo. Ese sentimiento es perceptible en muchas de las primeras obras de J. K. Huysmans aunque no se explicite.

En realidad «el sexo de la mujer era el abismo»[39], en su fondo sólo se hallaba Tánatos precedido por el sufrimiento y la más terrible y repulsiva de las decrepitudes físicas[40].

---

34 *Ibíd.*, pág. 386.

35 Eufemísticamente y también por tener algún aspecto externo en común, a la sífilis se la denominaba en muchas ocasiones la «gran viruela».

36 «Sur la Belgique», *op. cit.*, pág. 1.456.

37 S. Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*, Barcelona, 1980, pág. 90. (Para los nazis, una persona de origen racial mixto era como un sifilítico.)

38 R. Pearsall, *op. cit.*, pág. 290.

39 P. Wald, *Syphilis. Essai sur la litérature française du XIXe siècle*, París, 1982, pág. 44.

40 J. Barbey d'Aurevilly, *Las diabólicas*, Barcelona, 1984. En el último relato de esta obra que lleva por título «La venganza de una mujer», el capellán del hospital de la Salpêtrière explica a Tressignies, que ha ido en busca de información, algunos detalles respecto a la espantosa muer-

Si la ascensión del tema venéreo generó una copiosa literatura médica, el novelista, el poeta, el pintor finisecular, harán, por su parte, una abundante utilización literaria de la sífilis[41].

Será Jules Barbey D'Aurevilly quien al hacer de la prostitución y de la sífilis —convertida ya en símbolo— las vías de la autodestrucción por la sexualidad, inaugurará en 1874 con *Las diabólicas* un tema inagotable. Tema «moderno», osado, y por el que los decadentes iban a sentir una morbosa fascinación[42]. «Tout n'est que syphilis»[43], piensa Des Esseintes aterrorizado en sueños por la invasión de la «gran viruela» o por las plantas exóticas de extrañas texturas y formas con apariencia de chancro.

Pero si a partir de *Las diabólicas*, el tema será ya recurrente en la novelística, sin embargo fue Baudelaire quien, anticipándose al mismo, había invocado en sus *Fleurs du Mal* —una de las fuentes de la imagen de la *femme fatale*— aquella irresistible fascinación por la enfermedad venérea:

> Le Débauche et la Mort sont deux aimables filles,
> Prodigues de baisers et riches de santé,
> Dont le flanc toujours vierge et drapé de guenilles
> Sous l'eternel labeur n'a jamais enfanté.
> Au poète sinistre, ennemi des familles,
> Favori de l'enfer, courtisan mal renté,
> Tombeaux et lupanars montrent sous leurs charmilles
> Un lit que le remords n'a jamais fréquenté.
> Et la bière et l'alcove en blasphèmes fécondes
> Nous offrent tour à tour, comme deux bonnes soeurs,
> De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs.
> Quand veux-tu m'enterrer, Débauche aux bras immondes?
> O Mort, quand viendras-tu, sa rivale en attraits,
> Sur ses myrtes infects enter tes noirs cyprès?[44].

En 1900, y sólo para «lectores masculinos», apareció una terrible novela de André Couvreur, titulada *Les Mancenilles*, que fue considerada por el propio autor casi como un estudio clínico de la sífilis. En su obra compara a París con un manzanillo[45], y a las mujeres de la capital las considera como *man-*

---

te de la duquesa de Arcos de Sierra-Leone, fallecida a causa de la sífilis: «En pocos meses había quedado podrida hasta los huesos... uno de sus ojos había saltado un día bruscamente de su órbita, cayendo a sus pies como una perra gorda... El otro se había licuado y fundido... Había muerto estoicamente, en medio de horribles torturas...», pág. 317.

41 En la literatura, la sífilis se dejará sentir, no sólo en el contenido de las obras, sino en su forma, determinando la misma escritura en su modernidad. (Tesis principal del análisis de Patrick Wald.)

42 A. Corbin, *op. cit.*, pág. 369, opina que el espacio exagerado que se reservó a este mal también revela la ansiedad fálica y el temor que inspiraba la mujer castradora.

43 J. K. Huysmans, *op. cit.*, pág. 83.

44 «Les deux bonnes soeurs», *op. cit.*, págs. 108-109.

45 Árbol americano de la familia de las euforbiáceas. El jugo y el fruto son venenosos y según los indígenas, una larga permanencia a su sombra también basta para envenenar.

cenilles responsables de la ruina moral y física de los hombres que las frecuentan[46]. La sífilis se revela, en ésta y en muchísimas obras, como la flor venenosa de la gran ciudad, donde repulsión y delicias se confunden.

Porque es en la calle de la gran urbe donde artista y prostituta se encuentran, se reconocen caídos, desclasados, siendo precisamente la sífilis la que exalta, la que afirma, este encuentro que suscita la vida moderna baudeleriana. «Cuando París oscurece, la sífilis y la cortesana se confunden», señala acertadamente P. Wald[47]. Y la enfermedad, que «es una mujer», después de invadir el espacio artístico, invadirá también al mismo creador de este espacio: Baudelaire, Manet, Jules de Goncourt, Maupassant y Gauguin, entre otros, morirán de este mal.

Guy de Maupassant, en un desbordamiento histérico de la excentricidad, se disfrazará de «mujer-sífilis», con una especie de *maillot,* a la manera de una segunda piel, profusamente decorado con unas formas que imitan los chancros. Huysmans, a su vez, confía a Edmond de Goncourt haber visto a Maupassant pintarse estas úlceras de tipo venéreo o sifilítico en su pene[48]. A los excéntricos, a los malditos, sólo les queda, en su abrazo trasgresor con Eva, contagiarse de la sífilis para *épater le bourgeois* hasta sus últimas consecuencias. En capítulos posteriores, veremos cómo en las artes plásticas el artista fin de siglo, y en particular, de manera explícita, el belga Félicien Rops, darán forma visual al tema.

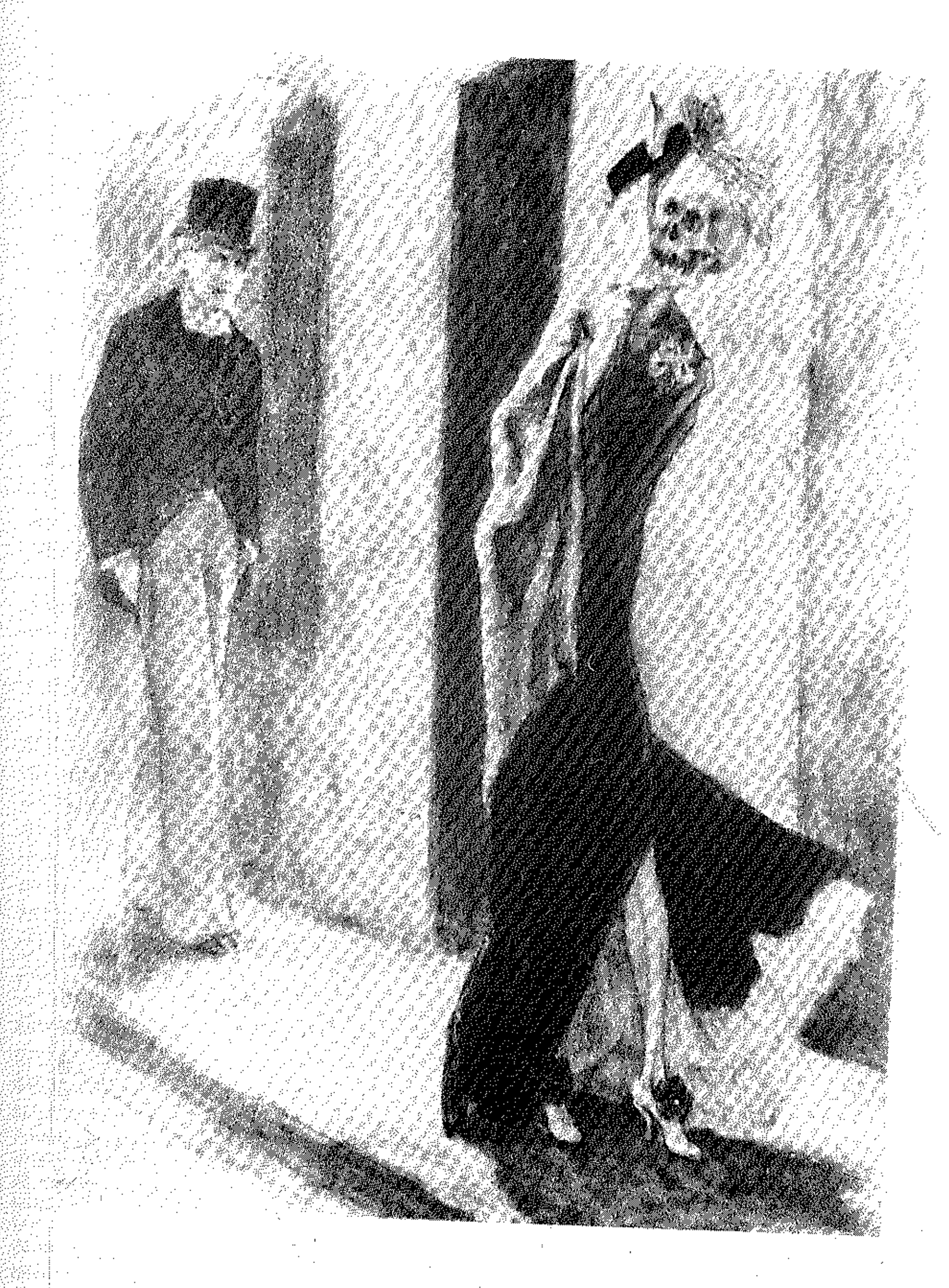
---

46 A. Corbin, *op. cit.*, pág. 397.

47 P. Wald, *op. cit.*, pág. 28.

48 *Ibid.*, págs. 150-151. No es extraño que en aquellos años el escritor, el artista, se convirtiera en el sujeto ideal de todas las investigaciones psico-patológicas. Los doctores Voivenel y Lagriffe, titulan uno de los capítulos de su libro, *La Folie du Guy de Maupassant,* «Syphilis et génie»; el doctor Émile Laurent escribe *La Poésie décadente devant la science psychiatrique* y J. M. Charcot, *Les syphilitiques dans l'art.* Citado en *ibíd.*, págs. 17 y 23.

En España, P. Gener, *Literaturas malsanas. Estudios de Patología literaria,* Madrid, 1894, también vería en la literatura europea del periodo, estados anormales que, afirma «constituyen verdaderos caso patológicos, enfermedades más o menos graves, funcionamientos irregulares contrarios a la vida...», pág. 5.



Félicien Rops, *La parodia humana,* 1881, lápiz, 22 × 14,5.

Capítulo IV

La mujer en la clase ociosa del siglo XIX: «Dolce far niente»

La dicotomía María-Eva, viejo concepto de la supuesta naturaleza dual del eterno femenino, vino a reafirmarse en el siglo XIX por las circunstancias económicas y sociales, ya comentadas en anteriores páginas. Aquel papel que Rousseau reclamó para la especificidad de la mujer, ante las veleidades de algún que otro pensador del Siglo de las Luces, se realizaría plenamente en el 1800, muy en particular el papel de madre, aspecto no especialmente valorado en siglos anteriores[1].

Al acceder a la clase burguesa, sobre todo urbana, la mujer vio reducida sensiblemente la multiplicidad de papeles y de responsabilidades a las cuales se había visto obligada en otras épocas, tanto como esposa de agricultor como de artesano, cuando la familia estaba organizada como una unidad productiva. En el clan familiar preindustrial, todos sus miembros, sin excepción, desempeñaban un papel útil, pero, a partir de la revolución industrial, la mujer de las clases media y alta pasará paulatinamente a depender económicamente de su marido, y se mantendrá al margen de su negocio o empresa. A medida que avanza la época se irá encontrando con más y más tiempo libre y nada que hacer, puesto que aquellos productos de primera necesidad (ropa, alimentos y enseres domésticos), que tradicionalmente hacía o producía, pasa ahora a comprarlos. Finalmente verá reducidas sus actividades a las estrictas de esposa y madre educadora. Se convierte, en fin, en lo que aún hoy se designa como «mujer de interior», y, muy en particular, «ama de casa», es decir, dueña, soberana y ángel protector del hogar y la familia burguesa. (Recordemos a este propósito aquellas líneas de Freud a su futura esposa: «...sabrás convertir una casa en un paraíso (...) Te dejaré gobernar nuestro hogar con entera libertad...»)[2]. Este restringido destino es el que Proudhon considerará la primordial ambición de la mujer: «Les femmes n'aspirent à se marier que pour devenir souveraines d'un petit Etat qu'elles appellent leur ménage»[3].

1 E. Shorter, *op. cit.*, véase cap. 5 «Mère et nourrisons», págs. 209-253.

2 Cfr. *supra*, nota 51, del capítulo II.

3 *Gran Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, vol. 12, «Ménage». Citado por D. Flamant-Paparatti, *Bien-Pensantes, Cocodettes et Bas-bleus*, París, 1984, pág. 75.

Pero, aun alcanzada esta «corona», nunca la mujer burguesa ha estado más ociosa, ha permanecido más pasiva y se ha visto más desprovista de responsabilidades de otro orden que no sea el referido al estricto espacio doméstico. El famoso *ennui* del decadente, aunque de otra calidad y procedencia, era el mismo que debieron sentir —y padecer— muchas de las esposas de la opulenta sociedad bien pensante del siglo[4].

Muchas lo solucionaron sublimando su papel, revistiendo de ideal y de misión las funciones a las que habían sido destinadas. A esta sublimación contribuyó, sin duda, la aparición de un feminismo paternalista que se reveló como la única alternativa a la tradicional misoginia[5]. En estas nuevas teorías la mujer aparece como una criatura llena de encanto, bondad y delicadeza, es «tierna, débil, compasiva, tímida y coqueta Galatea»[6].

Años más tarde, alrededor de la mitad del siglo, los intelectuales franceses, Jules Michelet y Auguste Comte, se harán eco de esta nueva concepción del eterno femenino —una vez más el cómo y quién es *Ella*—[7], y ahondando en la misma, van a proclamar su cristiana misión y a cantar los elogios de una mujer-monja, cuyo convento sería el hogar de la familia burguesa[8].

Michelet, en una panegírica obra, llega a describirla como la esencia misma de la pureza no terrenal y afirma, categóricamente «La femme est une religión»[9]. El papel de la mujer, a la que sitúa en un lugar más alto que el hombre, es el de la entrega absoluta, el de salvar a los otros: «Elle est la flamme d'amour et la flamme du foyer (...) Elle est l'autel»[10]. Más frágil que un niño,

4 J. K. Huysmans, relata en *A rebours*, cómo la madre de Des Esseintes muere de consunción.

5 Sobre este tema ver P. Darmon, *op. cit.*, cap. 9, «Domination bourgeoise et féminisme paternaliste XVIIIe-XIXe siècle», págs. 174-194.

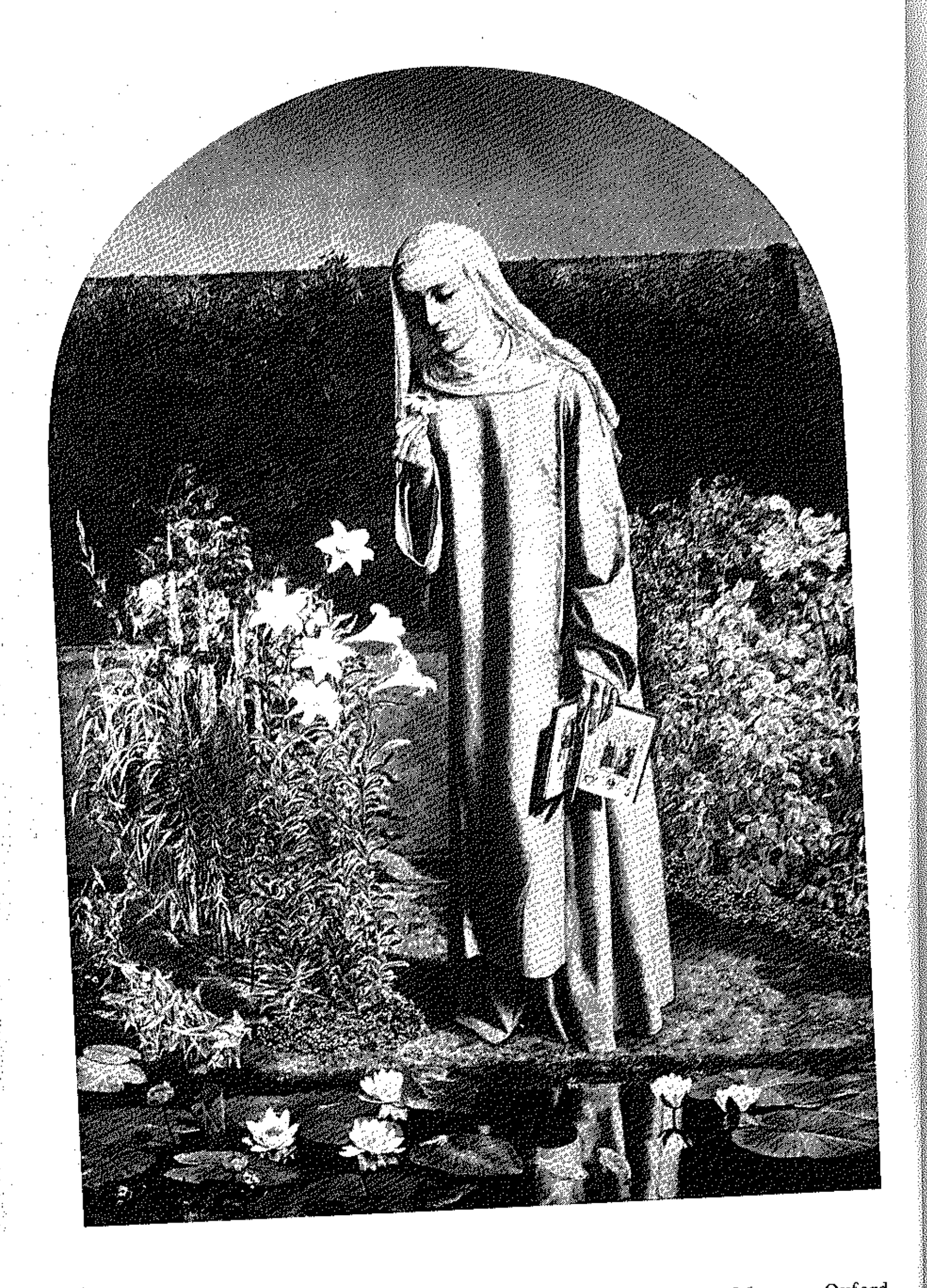
6 P. Roussel, *Système physique et moral de la femme ou Tableau philosophique de la constitution de l'état organique, du tempérament, des moeurs et des fonctions propres au sexe*, París, 1775. (Citado por P. Darmon, *op. cit.*, pág. 175. El libro del doctor Roussel, reeditado varias veces en el siglo XIX, se convertirá en la Biblia de los feministas paternalistas.

7 Ernest Jones en su biografía de Freud relata que éste una vez le dijo a María Bonaparte: «La pregunta fundamental que nunca ha tenido respuesta y que yo mismo no puedo contestar aún, a pesar de mis treinta años de investigación sobre el alma femenina, es ésta: «¿qué es lo que quiere la mujer?». Citado por E. Figes, *op. cit.*, pág. 150.

8 B. Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of feminine Evil in Fin-de-Siècle culture*, Nueva York, 1986, pág. 11.

9 *La femme*, París, 1859, pág. 117. Los escritos de este historiador sobre la mujer y sobre el amor tuvieron una alta difusión no sólo en Francia, sino también en otros países, incluido Estados Unidos.

10 *Ibíd.*, pág. 118. La imposibilidad de tener una esposa-monja o una moderna *madonna*, a la manera de un doble de la Inmaculada Concepción, debió de ser, desde luego, un enojoso inconveniente que, al parecer A. Comte intentó superar. Ello explicaría el que en el volumen IV de su obra *System of Positive Polity* (1854), y con una audacia de mente que anticipaba la realidad de los logros científicos del siglo XX, Comte sugiriera la «atrevida hipótesis», según la calificó él mismo, de que se investigase en el campo de la inseminación artificial con el propósito de tener a la mujer lo más próxima posible a aquel ideal de Virgen, pero sin privarla de seguir ejerciendo sus funciones de madre. Para Comte, esta idea representaba, asimismo, un entusiasta «presentimiento del grado en que la mujer, incluso en sus funciones físicas, podía llegar a ser independiente del hombre». (Citado por Dijkstra, *op. cit.*, pág. 19.)



Ch. A. Collins, *Pensamientos conventuales*, 1850-51, óleo, Ashomolean Museum, Oxford.



Marie Sportalli Stillman, *Convent Lily*, 1891, óleo.

tan o más delicada que una flor, la mujer requiere absolutamente de nuetros cuidados:

> Oh, la femme, le vase fragile de l'incomparable albâtre où brûle la lampe de Dieu, il faut bien la ménager, la porter d'une main pieuse ou la garder au plus près dans la chaleur de son sein![11]

La retórica de Michelet sobre la natural santidad del sexo femenino encontró al otro lado del canal un nada tímido eco en John Ruskin, quien en su obra *Sesame and Lilies* (1865) insta también a la mujer a considerarse a sí misma como la esposa-monja[12].

En el fondo de todos estos edulcorados discursos, subyacían, más o menos conscientemente, las teorías darwinianas: el hombre posee la fortaleza, el coraje, la energía y la creatividad, contra la mujer que es pasiva, doméstica —y domesticable— más emotiva, menos inteligente y, desde luego, más infantil[13]. La protección del hombre será, pues, no sólo pertinente, sino de obligación moral.

Líneas atrás hemos hecho referencia a la ociosidad, al *ennui* del sexo femenino. Hay en el arte de la época infinidad de creaciones plásticas que captan aquella languidez, aquella indolencia, tal vez enfermedad...

El culto a la «sublime consunción» fue más acentuado que el de la esposa-monja, aunque existió una evidente imbricación. Una apariencia de debilitamiento físico, de vigor disminuido, casi de constante desmayo[14] representaba para muchos el colmo de la feminidad, e incluso era el reflejo de la suma espiritualidad, de una «santa disposición del alma». Más y más, la mitología de la época empezó a asociar una vigorosa salud y energía con «peligrosas actitudes masculinas»[15].

Pronto, sin embargo, iban a dejarse oír las primeras voces de denuncia. Alrededor de los años cincuenta, la inglesa Sarah Ellis, autora de manuales de buena educación y de etiqueta, y del libro *Women of England*, comentaría:

> Yo no sé si a otros puede afectarles, pero el número de lánguidas, indolentes e inertes jóvenes damas reclinadas sobre sus sofás murmurando y quejándose ante cualquier petición que comporte un esfuerzo personal, es para mí un espectáculo verdaderamente penoso[16].

---

11 J. Michelet, *op. cit.*, pág. 327.
12 B. Dijkstra, *op. cit.*, pág. 13.
13 Ch. Darwin, *Teoría de la evolución*, Barcelona, 1975, pág. 65.
14 O. Feuillet, *La morte*, París, 1986. Aliette, una de las dos protagonistas de esta novela, es una imagen representativa de este arquetipo de mujer.
15 B. Dijkstra, *op. cit.*, pág. 26. En O. Feuillet, *op. cit.*, Sabina, la contraimagen de Aliette, es una mujer fuerte y decidida que provoca en su amante, Bernard, el comentario de que carece de los rasgos físicos de su sexo, pág. 201.
16 Citado por F. Harrison, *op. cit.*, pág. 30.



James Tissot, *Convaleciente*, 1875-76, óleo, 75 × 98, Sheffield City, Art Galeries.

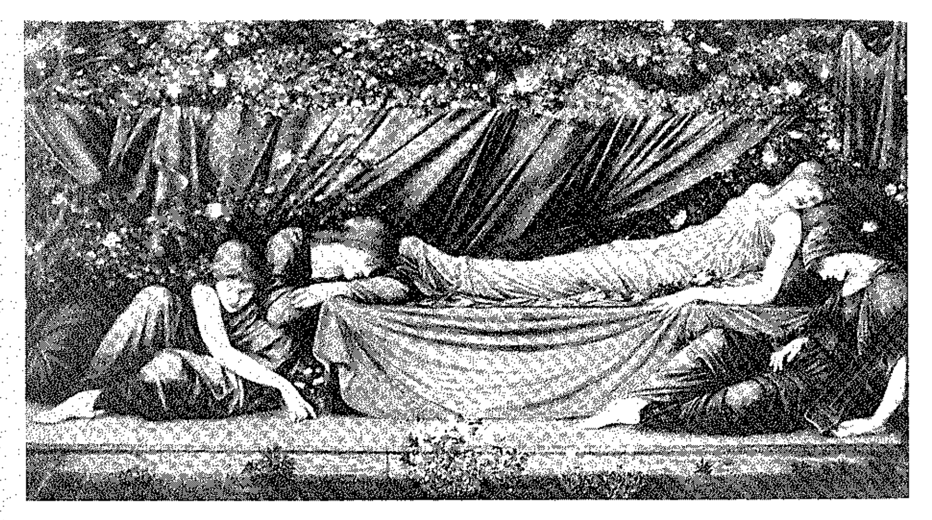
Incluso en Estados Unidos, donde también tuvo una innegable influencia el anacrónico discurso de invernadero de Michelet, surgió la voz de enérgico rechazo de Abba Goold Woolson, quien en el capítulo titulado «Invalidism as a Pursuit» (La invalidez como objetivo) de su libro *Woman in American Society* (1873) afirma que la mujer americana aparece «afectada por la debilidad y la enfermedad (...) Entre nosotros ser una verdadera dama equivale a mostrar falta de vida, insustancialidad, inanición...»[17] y al tiempo que señala que la «invalidez» femenina ha llegado a ser un verdadero culto entre las mujeres de la clase ociosa, dice de modo recriminatorio:

> En lugar de estar lógicamente avergonzadas de sus enfermedades, nuestras elegantes damas aspiran a ser llamadas *invalides*, y pronuncian la última sílaba de la palabra con un largo acento francés creyendo que esto las reviste de un encanto peculiar[18].

---

17 Citado por B. Dijkstra, *op. cit.*, pág. 27.
18 *Ibid.*, *op. cit.*, pág. 27.

Ramón Casas, *La pereza*, c. 1898-1901, óleo, 64,5 × 54, Museo de Arte Moderno de Barcelona.



J. W. Waterhouse, *Dolce far niente*, 1880, óleo.

Lógicamente, a medida que avanzaba el siglo, más y más mujeres iban a rebelarse contra esta atmósfera enfermiza, opresiva; contra estas modas y cultos arbitrarios, contra todo el hastío, en fin, que sacudía a tantas de ellas.

En Rusia, un país tan influido por la cultura francesa, la esposa de Tolstoi comentaría amargamente en su Diario:

> Lyova (Tolstoi) tiene su trabajo y su labranza, pero mi espíritu no encuentra nada que le ocupe... Mucha felicidad y poco trabajo. Incluso lo bueno llega a cansar. Hace falta cualquier trabajo, aunque sólo sea para cambiar[19].

Otra mujer, esta vez de ficción, pero no menos representativa de aquellas inquietudes, es Nora *(Casa de Muñecas)*. Para poder pagar la deuda que tiene, trabaja a hurtadillas de Helmer, su marido, y al respecto, confiesa satisfecha a una amiga: «me fatigaba muchísimo, pero era un gusto trabajar para ganar dinero. Casi me parecía que era un hombre»[20].

Ahora bien, Helmer tiene otra imagen de su esposa. Constantemente la trata como si fuera una menor, y los apelativos de «niña», «mi niña», así como los diminutivos cuando se dirige a ella, son constantes a lo largo de toda la obra. Nora es su «alondra», su «ruiseñor», su «estornino» y Helmer disfruta viéndola «bailar, disfrazarse y declamar»[21]. Nora finalmente, se rebelará, hui-

[19] Citado por E. Figes, *op. cit.*, pág. 176.
[20] H. Ibsen, *op. cit.*, pág. 22.
[21] *Ibíd.*, pág. 22.

rá de la «casa de muñecas» e intentará encontrarse a sí misma. Su marido, tratando de retenerla le advierte recriminatoriamente: «Antes que nada eres esposa y madre.» A lo que Nora contesta: «No creo ya en eso. Ante todo soy un ser humano con los mismos títulos que tú... o, por lo menos, debo tratar de serlo»[22].

Como contrapunto a la figura «mariana», desvalida y aniñada de la mujer del siglo XIX, surge la figura de la mujer fuerte, la *femme fatale* de la que nos hemos de ocupar en la tercera parte de este trabajo. Obvio es decir, que entre uno y otro polo existieron en otros espacios, en otros ámbitos sociales e intelectuales, otros tipos de mujer, otras pautas de conducta más matizadas; a veces —excepcionalmente— distintas, pero su protagonismo en el arte y la literatura de la época fue muchísimo menor. Algunos artistas introducirían, ya muy a finales de siglo, la imagen de la mujer deportiva, desenvuelta y «liberada»[23], pero esta figura fue poco frecuente en pintura, apareciendo sobre todo en las artes gráficas.

[22] *Ibíd.*, pág. 77.
[23] Muy representativa al respecto es la obra del artista catalán Ramón Casas.

CAPÍTULO V

La revuelta contra el viejo orden

Cuando en 1880 Ibsen pone en boca de Nora, al abandonar a su esposo, aquellas palabras que revelan el verdadero alcance de su revuelta, no estaba sino haciéndose eco, a través de la figura de su heroína, de una de las principales reivindicaciones de muchas de las mujeres de la época. Reivindicaciones y derechos que no podían ser desconocidos por el autor noruego, como seguramente tampoco había de serlo la obra de John Stuart Mill, *The subjection of the women* (1869), que tantísima impresión causó en las mujeres cultas de todo el mundo.

Anteriormente hemos hecho referencia a que Helmer trata a Nora como a una niña. Es lógico, puesto que en la mayoría de los países, las mujeres no eran «personas legales», lo que equivale a decir que ante la ley eran menores, es decir, niñas.

A pesar de que el doctor Alexander, en su *History of Women,* profetizó en 1779 que las mujeres inglesas nunca serían capaces de desafiar las convenciones sociales tan escandalosamente como lo habían hecho las francesas,[1] lo cierto es que, después de Estados Unidos, el movimiento feminista inglés fue el primero que apareció en Europa de manera organizada. Sus inicios se remontan a los años cincuenta, década que fue testigo de varias reformas sociales que afectaron a la mujer, pero las principales campañas para su emancipación tuvieron lugar a partir de 1870, coincidiendo prácticamente con la «gran depresión», lo que determinaría —negativamente para el movimiento— que se asociase crisis y emancipación femenina[2].

Y si bien Inglaterra, al contrario que otros países europeos, no estaba azotada por las revueltas, ni su economía hundida, ni bajo el yugo de los ateos, socialistas o defensores del amor libre, la ordenada y temerosa clase media británica veía por todos lados la amenaza de estas catástrofes, y la contestación de la mujer la interpretó como un elemento más que coadyuvaba al desorden social, o como consecuencia —absolutamente rechazable— de este mismo desorden.

Otro motivo de espanto para esta clase fue la aparición de las primeras campañas para el control de la natalidad, en las que fue figura destacadísima la inglesa Annie Besant.

[1] Citado por D. Jarrett, *England in the Age of Hogarth,* Frogmore, 1976, pág. 115.
[2] F. Harrison, *op. cit.*, pág. 64.

Evidentemente, el rechazo de la maternidad es otra dimensión de la liberación femenina, pero este fue considerado como algo totalmente inmoral, contribuyendo a la idea de caos ya señalada. A pesar de ello, el descenso de la natalidad, tanto en Inglaterra como en Francia, fue continuo a partir de los años setenta.

A las campañas de control de natalidad se opusieron muchísimos miembros de la clase médica, la Iglesia y la «gente respetable», que defendían con ardoroso entusiasmo que *sólo la madre es moral*[3]: Lilith es no sólo estéril, sino también un ser despreciable que asesina a los recién nacidos.

En otro orden de cosas, fue también a partir de estos años, y de forma paulatina, cuando el sexo femenino consiguió tener acceso a la enseñanza superior (desde 1879 la mujer fue admitida como estudiante en la Universidad de Londres) y a ciertos tipos de trabajo que hasta entonces le habían estado vedados. Y aunque muchas empresas y entidades se mostraron reacias a ofrecer empleo a mujeres, el censo inglés de 1891 reveló que 17.859 de ellas trabajaban de oficinistas o secretarias; y el de 1895, que existían 264 mujeres médicos[4].

Respecto a las feministas de Francia, Bélgica e Italia, tuvieron más dificultades, no tanto por motivos políticos o sociales como por motivos religiosos, al encontrarse con el más persistente e intratable de los enemigos: la Iglesia católica romana[5].

Ello dio lugar a que los movimientos feministas de estos países tuvieran un carácter notablemente anticlerical y se aliaran con las fuerzas que tenían como objetivo reducir la influencia de la Iglesia en la sociedad[6].

Concretamente en Francia, el feminismo organizado no surgió hasta la Tercera República, en 1870[7]; si bien aunque condenadas a ser fugaces, las protestas femeninas ya habían hecho su aparición cuando la Revolución Francesa y durante la Segunda República (1848-1851), cuando se fundaron algunos clubes y periódicos.

Como en Gran Bretaña, pero por otros motivos, también hubo factores que perjudicaron al movimiento feminista francés. Concretamente, el que algunos de sus miembros más radicales participaran en la Comuna de París[8],

---

[3] J. A. y O. Banks, *Feminism and Family Planning in Victorian England,* Nueva York, 1964, pág. 22.

[4] F. Harrison, *op. cit.,* pág. 68.

[5] Paradójicamente en Gran Bretaña algunos acusaron al movimiento feminista de ser antiinglés y papista y estar fomentado por los sacerdotes de la Iglesia católica romana con el fin de extender su «siniestro poder». R. Pearsall, *op. cit.,* pág. 139.

[6] R. E. Evans, *Las feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia, 1840-1920,* Madrid, 1980, pág. 149.

[7] «¿Se debe instruir a las mujeres? ¿Es legítimo dar a las jóvenes otro bagaje intelectual que no sea el que reciben en los conventos o en los cursos privados?». Según D. Flamant-Paparatti, *op. cit.,* pág. 153, esta es una de las preguntas que se hicieron en más de un debate los parlamentarios de la Tercera República.

[8] Se trata de las conocidas como las *pétroleuses* que, supuestamente, habrían prendido fuego a la capital.

lo que obligó al mismo a ser más cauteloso en los años que siguieron a este acontecimiento. Pero, como en casi todo el resto de Europa, los últimos veinte años del siglo se verán paulatinamente coronados por una serie de logros y una concesión de derechos cuya discreción no debe hacernos ignorar su importancia histórica.

En lo que concierne a la enseñanza, en 1880 se conseguirá el derecho de las jóvenes a recibir estudios secundarios en los liceos, y a asistir a las conferencias de la Sorbona, y las puertas de la Universidad se abrirán gradualmente en el curso de esta década[9], con lo que, paulatinamente, se irán consiguiendo algunos de los objetivos básicos del feminismo de la época: mayores facilidades para el estudio y, como consecuencia, el acceso de las mujeres a la vida profesional.

En la dura y larga batalla por la consecución de sus derechos, la mujer tuvo, junto a muchos fracasos, algunas victorias y otros logros[10] aparte de los expuestos, y tanto o más importantes, pero el lógico marco que toda investigación requiere impide que nos demoremos en su exposición. Sin embargo, hemos creído oportuno destacar precisamente los señalados, porque su conquista colocará a la mujer en el inicio de una situación que iba a hacer de ella una competidora del hombre en un terreno que había sido siempre del dominio de éste: el profesional; factor destacado en la «guerra de sexos» que iba a desatarse en los últimos años del siglo.

---

[9] R. E. Evans, *op. cit.,* pág. 155.

[10] En términos generales puede afirmarse que las mujeres antes de finalizar el siglo habían conseguido varios derechos civiles, entre los que hay que destacar, aunque sólo en algunos países, el derecho al divorcio y cierta independencia económica como resultado del control de sus bienes.

CAPÍTULO VI

La mujer nueva

C'est seulement depuis que les femmes commecent à se sentir chez elles sur cette terre qu'on a vu apparaître une Rosa Luxembourg, une Mme. Curie.

Le deuxième sexe, S. de BEAUVOIR

No es únicamente en la esfera profesional donde la mujer va a adquirir un nuevo protagonismo, en realidad, y como continuación a esta reflexión de Simone de Beauvoir, se observa que es en diversas áreas donde el sexo femenino va a revelarse intelectualmente capacitado para intervenir junto con el hombre[1] en la sociedad de su época, y hacer patente su voluntad de mediar en ella.

El siglo XIX dará a la historia luchadoras políticas como Flora Tristán, Rosa Luxemburgo y Alexandra Kollontaï; científicas como María Sklodowska (que pasará a la historia con el apellido de su marido, Pierre Curie), física polaca que, por no tener la mujeres de su país acceso a la Universidad, se verá obligada a ir a Francia a trabajar como institutriz para poder pagarse sus estudios en la Sorbona. Pintoras, como Rosa Bonheur, Berthe Morisot y Mary Cassatt; destacadas intelectuales, como Lou Andréas-Salomé, una de las primeras mujeres en el campo del psicoanálisis; y numerosas escritoras que, a veces, como Mary Ann Evans (George Eliot) ocultarán su sexo bajo un nombre masculino[2]. Por suerte, no siempre hubo necesidad de recurrir a este subterfugio y lo esencial es que, a medida que avanza el siglo, aumenta cada vez más el número de mujeres dedicadas a la creación literaria que, si bien con dificultades, ven publicadas sus obras.

---

1 A. Strindberg, cuya misoginia es sobradamente conocida, presenta en su obra de 1888, *La señorita Julia* (quizá como respuesta a la Nora de Ibsen de ocho años antes), a una mujer cuya personalidad se colapsa bajo el esfuerzo de ser igual al hombre.

2 Joanna Russ en su libro *How to Suppress Women's Writing* (1984) señala que muchas obras escritas por mujeres bajo pseudónimo masculino eran altamente elogiadas por los críticos hasta que se descubría que sus autores eran féminas. Entonces, y casi sin transición, los elogios se convertían en mofa. Citado por E. Russell, *Utopian Dreams to Dystopian Nightmares. A general survey of Utopias written by women from 1792-1937*. Tesis de doctorado (inédita), Universidad de Barcelona, 1986, pág. 282. En España, en donde todas estas dificultades eran mucho más acusadas, Cecilia Bölh de Faber, ocultaría su condición femenina bajo el nombre de Fernán Caballero y la catalana Catalina Albert, bajo el de Victor Català.

Pero más que este aspecto, consecuencia lógica del acceso de la mujer a la educación y a la cultura, hay otros elementos que interesa comentar por su relevancia.

Uno de ellos, básicamente, es el de que, entre las mejores novelas del siglo, destacan unas obras en las que la mujer es la gran protagonista, el personaje alrededor del cual girará todo el tema e incluso dará título a la obra: *Madame Bovary* (Flaubert, 1857); *Ana Karenina* (Tolstoi, 1877); *Nana* (Zola, 1880); *Nora o Casa de Muñecas* (Ibsen, 1880); *La Regenta* (Clarín, 1884); *Effi Briest* (Fontane, 1893), etc.[3].

Estas inolvidables figuras femeninas, junto a otras tal vez menos famosas, pero no menos importantes (nos referimos a personajes como la entrañable Edna Pontellier, protagonista de *El despertar* de Kate Chopin, 1899, o la misma Mme. de Renal de *Rojo y Negro*, Stendhal, 1830), tendrán, a excepción de *Nana*, un nexo en común: son mujeres que proceden de las clases acomodadas, y si bien con diferentes grados dentro de la escala del poder económico y social, en una más amplia y actual acepción de la palabra, todas pueden ser consideradas «burguesas». Pues bien, estas mujeres burguesas osan cometer adulterio (debemos, claro está, exceptuar a Nora) y el tema del adulterio es, como sabemos, el eje alrededor del cual gira la mayoría de las obras señaladas.

La riqueza conceptual de las mismas permite analizarlas bajo distintas facetas, y una de ellas es la transgresión, precisamente por parte de la esposa, de los severos códigos matrimoniales. Este aspecto, muy en particular, es el que explica que algunos de sus autores tuvieran conflictos con la censura[4] y con la ley.

Estos inolvidables personajes femeninos escapan de la grosera caricatura dual de la mujer (virgen o prostituta), no ya de integristas religiosos de pasadas épocas, sino como ya hemos visto, de inteligentes y culturalmente influyentes hombres del siglo XIX, sin olvidar a Baudelaire. Ana Karenina y Emma Bovary, con sus fuertes pasiones, contravienen la partidista afirmación de H. de Balzac: «La destinée de la femme et sa seule gloire sont de faire battre le coeur des hommes»[5].

---

3 Obra lamentablemente poco conocida en nuestro país.

4 Sobradamente conocidos son los problemas de Flaubert repecto a su obra *Madame Bovary*. Menos lo son los de la norteameriana Kate Chopin, por cuya novela *El despertar* se le negó la entrada al Club de Bellas Artes de su ciudad, St. Louis, en Missouri. Los ataques a su obra fueron tan duros que K. Chopin renunció a seguir escribiendo. Uno de ellos, el de Percival Pollard, mezclando la crítica con la misoginia, afirmaba: «Siempre es mala señal que las mujeres quieran pintar, actuar, cantar o escribir», pág. 12 del prólogo a la edición española, Madrid, 1986.

5 En *Physiologie du Mariage*, Balzac, perspicazmente, indica al principio de su obra que la exclusión del amor en la institución del matrimonio, podía conducir a la mujer al adulterio, por lo que exhortará al marido a tenerla totalmente sujeta a fin de evitar el ridículo del deshonor. Citado por S. de Beauvoir, *op. cit.*, pág. 187.

Esta dificultad en prescindir de la vivencia sentimental, que Balzac presupone en la mujer, concuerda con las investigaciones de E. Russell sobre utopías literarias femeninas en las que aparece con frecuencia un ideal de matrimonio concebido como una unión basada en el amor. *Op. cit.*, págs. 277, 287 y 289.

En ocasiones sí, desde luego, pero ahora también parece que para algunos hombres su «seule gloire» sea, asimismo, «faire batre le coeur des femmes...» quienes además de amarlos, los desearán, pero ¿es que tienen las mujeres apetitos carnales? No parece creerlo así un doctor inglés de la época (y es por lo representativo de su opinión por lo que se recoge aquí) quién, ante un grupo de graduados de Oxford, afirmará que «de cada diez mujeres, a nueve les desagrada el acto sexual, y la que hace el número diez es una prostituta»[6].

Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo, el puritano espíritu de los victorianos se verá obligado, desagradablemente sorprendido, a responder afirmativamente a esta pregunta ante el «descubrimiento científico» de que el sexo femenino, y lo que es más inaudito aún, *sus propias mujeres* también tienen deseos sexuales. Precisamente en el prefacio a su obra *Hombre y Superhombre,* George B. Shaw, comenta que en el periodo que tiene a Goethe y a Byron, por un lado, y a Ibsen, por el otro, don Juan ha cambiado su sexo y se ha convertido en doña Juana, rompiendo la *casa de muñecas* y afirmándose a sí misma como individuo.[7]

Hay, asimismo, otros aspectos que requieren nuestra atención. La mujer, obligada a un matrimonio muchas veces de conveniencia, exenta de libertad y de actividad, y abandonada a aquel agobiante ocio, sueña a veces —como ya hizo notar Balzac— con el amante, y no sólo como evasión, sino también, consciente o no, como rebelión. Diecinueve años más tarde que Nora, Edna Pontellier, toma conciencia de su despertar como ser humano, de sus ansias de libertad y de independencia física y económica, y ante la inviabilidad de sus deseos, como casi todos los otros personajes femeninos, se suicida[8]: su creadora, la condena. Su conducta era merecedora del más radical oprobio, del abandono y desprecio familiar y social. Otra heroína, Effi Briest, es cierto, no se suicida, pero muere consumida por la tristeza en un exilio obligado. Tal vez, su autor, T. Fontane, se compadeció finalmente de aquella, su apacible heroína, que, ante la prohibición que se le hace de leer *Nana* de Zola, pregunta con temerosa curiosidad si «realmente era tan terrible»[9]. Pero, en fin, ¿no lo era ella también? ¿No eran acaso todas ellas imágenes escritas de *perversas mujeres* que subvertían el sagrado orden establecido?

---

6 D. Jarret, *op. cit.,* pág. 115.
7 G. B. Shaw, *Hombre y Superhombre,* Buenos Aires, 1950, pág. 17 (1.ª edición 1903).
8 K. Chopin, *op. cit.*
9 T. Fontane, *El secreto de Effi Briest,* en *Maestros Alemanes,* Barcelona, 1965, pág. 1907 (1.ª edición 1893).

CAPÍTULO VII

Los fantasmas del miedo masculino ante la mujer nueva

La «guerra contra la mujer» —como acertadamente señala B. Dijkstra—[1] fue mayoritariamente librada en el campo de batalla de las palabras y de la imagen, y no por ello fue menos destructiva que muchas guerras físicas. La visión de un Hércules sometido al poder de una Onfalia que le obliga a trabajar en labores propias del sexo femenino podría ser una imagen representativa del miedo, más o menos sutil, que se apoderó de muchos hombres de la época, temerosos ante la supuesta expectativa de verse subyugados por la *New Woman,* pensamiento del todo irritante si tenemos en cuenta que únicamente se concebía a la mujer como ser destinado al servicio y placer del hombre en todas las facetas de su vida. E, insistimos, aquella, fuera de su tradicional papel, aparecería como: «un ser amenazador, como una fuerza del mal, que iba a destruir las instituciones, derechos y privilegios establecidos»[2].

Consecuentemente, calificar de miedo aquel sentimiento que se difundió entre muchos de los miembros de la sociedad masculina, no es, desde luego, un adjetivo poco pensado, ni gratuito[3]. Este temor, como vamos a ver a continuación, incluso está latente, cuando no aparece sin ningún pudor, en los sorprendentes ataques y diatribas de destacados hombres de ciencia y filósofos del siglo, que en muchas ocasiones en nada desmerecían de los vituperios contra la mujer que aparecen en aquel libelo misógino que fue *Il Corbaccio* de Boccaccio (1354-1355).

Ante la «intrusión» femenina en las instituciones y diversas esferas de la sociedad, nos encontramos, ante todo, con la tentación de la prohibición. Si ya Baudelaire, creyendo del todo inconveniente la presencia de la mujer, incluso en el espacio religioso, se preguntó sobre su licitud: «J'ai toujours été etonné qu'on laissât les femmes entrer dans les églises. Quelle conversation

---

1 *Op. cit.,* pág. VII.
2 R. Heller, «Some observations concerning grim ladies, dominating women and frightened men around 1900», *The Earthly Chimera and the Femme Fatale,* Catálogo Exposición, Chicago, 1981, pág. 9.
3 K. Horney, *Psicología femenina,* Madrid, 1977. Esta discípula de S. Freud, en el capítulo «El miedo a la mujer», págs. 152-167, comenta con amplitud el profundo arraigo y lo ancestral de este sentimiento en el varón.

peuvent-elles tenir avec Dieu?»[4] años más tarde, durante la Tercera República francesa, el cronista de una conocida revista se indignará ante su presencia en el espacio político y clamará airado contra las lectoras de la misma: «Laissez donc les hommes patauger plus ou moins agréablement dans les orinières de la politique, dans lasquelles vous ne pourriez que vous salir et vous crotter. Pouah!»[5].

Un reflejo representativo de la creciente participación del sexo femenino en la sociedad, lo observamos en Francia, en donde el número de leyes concernientes a la mujer ascendió rápidamente de catorce en 1884-1885, a treinta en 1894-1895 y a cincuenta y una en 1904-1905[6]. El fragmento que transcribimos a continuación del ensayo de F. Harrison nos proporciona una clara visión de la perplejidad de la sociedad masculina ante esta serie de cambios:

> Realmente raro fue el hombre que no se sintió en cierto modo desconcertado por la infinita secuencia de alteraciones que aparecieron en la relativa posición de los sexos, y aún fue más raro el hombre que dio la bienvenida a la mujer en este territorio hasta entonces considerado de su exclusiva propiedad. La mayoría de ellos no sabían cómo actuar ante el rápido cambio de circunstancias que les afectaba tan vivamente. Tan pronto como, más o menos, asumían un aspecto de la metamorfosis femenina, aparecía otro de nuevo, si no dos o tres. Los padres se veían desafiados por hijas que insistían en fumar, ir en bicicleta, vestir de manera «provocativa»[7] y expresar opiniones que rompían con los cánones de la feminidad, exigiendo recibir una educación del mismo nivel que sus hermanos. Los maridos se veían desafiados por esposas que reclamaban su derecho a extender facturas, controlar sus propiedades personales, ganar su vida, obtener divorcios en los mismos términos que sus esposos y tener un cierto grado de autonomía. En fin, los hombres en general, se vieron desafiados por mujeres que pedían acceso en iguales términos a la universidad, a las profesiones y a la esfera política.[8].

No es extraño, pues, que el discurso de los Padres de la Iglesia, al que se unió más adelante, el de la «ciencia médica», culminara desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX, con el de influyentes filósofos como Schopenhauer, Nietzsche, Nordau y Weininger, entre otros. El fuerte acento en la masculinidad que aparece en el discurso de la mayoría de estos pensadores,

[4] «Journaux intimes», en *op. cit.*, pág. 1287.

[5] «Chronique parisienne: Les femmes de... chambre!», *L'Echo*, 16 de mayo, 1886. Utilizando un juego de palabras, el articulista critica con gran sarcasmo la asistencia, como oyentes, de las mujeres a las sesiones de la Cámara de Diputados. Citado por D. Flamant-Paparatti, *op. cit.*, pág. 141.

[6] R. Heller, *op. cit.*, págs. 8-9.

[7] Se refiere al abandono del corsé. Sobre el fetichismo de esta prenda interior, véase «The corset as Erotic Alchemy: From Rococo Galanterie to Montaut's Physiologies», en T. B. Hess and L. Nochin, eds., *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art. 1730-1970*, Nueva York, 1973, págs. 91-165.

[8] *Op. cit.*, págs. 118-119.

revela, en parte, su miedo y su inseguridad ante las transformaciones que provoca el cambio de unas estructuras sociofamiliares que parecían inamovibles y en las que la distribución de papeles, según el sexo, no era cuestionable.

Ya Schopenhauer, cuya gran influencia en la estética del postimpresionismo y del incipiente modernismo es innegable, publica en 1851 una obra[9] que es un verdadero alegato, próximo al libelo, contra la mujer[10]. El atormentado, y en muchas ocasiones irracional dualismo alma-cuerpo, del idealismo alemán, explicará sólo parcialmente las teorías de este filósofo sobre el sexo femenino, a quien, después de negarle todas las cualidades morales, incluso le negará las cualidades físicas (opinión que también será compartida por O. Weininger)[11], aspecto éste que incluso los más intransigentes antifeministas habían aceptado, aunque interpretaran la belleza de la mujer como un don del diablo para tentar y hacer pecar al hombre:

> Por la fuerza ha tenido que oscurecerse el entendimiento del hombre para llamar bello a ese sexo de corta estatura, estrechos hombros, anchas caderas y piernas cortas. En vez de llamarlo bello, sería más justo llamarle «inestético»[12].

Friedrich Nietzsche, marcado por la lectura de la obra más representativa de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, creará su «superhombre», caracterizado por la total y absoluta libertad de espíritu, en contraposición a la «materia pasiva» que los filósofos alemanes, siguiendo en esto a Aristóteles[13], afirman que es la mujer.

Las invectivas de Nietzsche contra el sexo femenino son constantes en su obra, peculiaridad que no pasa desapercibida a ningún lector. Además de los insultos habituales, Nietzsche dice asimismo cosas curiosas respecto a la mujer. Así, por ejemplo, a través de las palabras del maestro, Zaratustra, afirma que son «gatos y pájaros y, en el mejor de los casos, vacas» [14].

Páginas más adelante, en su diálogo con una vieja, el mismo personaje comentará:

[9] A. Schopenhauer, *El amor, las mujeres y la muerte*, Barcelona, 1973.

[10] A excepción de su hermana Adela, al parecer su única amiga, todo indica que el filósofo alemán tuvo una desafortunada experiencia con las mujeres. Es de resaltar que en el campo de las letras tuvo como rival a su madre, que llegó a ser una novelista muy conocida, a cuyo Salón literario en Weimar acudían destacados personajes. Entre ésta y su hijo se produjeron desagradables desavenencias y peleas que conducirían a la ruptura de ambos. Bertrand Russell no duda en afirmar que la pobre opinión que Schopenhauer tenía de las mujeres era, en parte, a causa de su madre, a quien odiaba. *Historia Social de la Cultura. Historia Social de la Filosofía*, Barcelona, vol. II, pág. 264.

[11] Cfr. *infra*, pág. 86.

[12] A. Schopenhauer, *op. cit.*, pág. 28.

[13] El filósofo griego entendía que el principio masculino es el activo y formador en la procreación, el logos, mientras que el femenino constituye la materia pasiva.

[14] F. Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, Madrid, 1975, pág. 58 (1883-1885).

> Pero, ¿qué es la mujer para el hombre? El verdadero hombre pretende dos cosas: el peligro y el juego. Por eso quiere a la mujer, que es el juego más peligroso. El hombre debe ser educado para la guerra, y la mujer para solaz del reposo del guerrero. (...) Que el hombre tema a la mujer cuando ella odie; porque en el fondo de su corazón el hombre está simplemente inclinado al mal, pero la mujer es malvada[15].

Comentarios de Zaratustra, a los que la vieja responderá con un consejo: «¿Vas con las mujeres? ¡No olvides el látigo!»[16].

En realidad, a través de toda la obra de Nietzsche, se filtra la idea de que la mujer sólo es aceptada como «gestora de superhombres».

Otros filósofos, desde luego, no han ocultado su perplejidad ante tantas y tan denigrantes páginas dedicadas al sexo femenino por destacados intelectuales de la época. Concretamente, en lo que a Nietzsche se refiere, Bertrand Russell pone de relieve, no sin cierta extrañeza, unida a su habitual ironía, esta particularidad[17]. Pero para los filósofos de la voluntad y del dominio del espíritu sobre la materia, tanto las exigencias del cuerpo, como la mujer que las provocaba y estimulaba, eran absolutamente abominables.

Finalmente, dentro de esta dinastía de filósofos del pensamiento alemán, sería el vienés Otto Weininger quien llevaría al paroxismo este irracional desprecio contra el sexo femenino[18]. C. Castilla del Pino, en el prólogo a la edición en castellano de *Sexo y Carácter,* ve en la feroz misoginia del autor: «el odio de quien no se siente suficientemente masculino»[19]. (Precisamente este idealismo de la virilidad dará paso en muchas ocasiones a la homosexualidad.) Todo corrobora la hipótesis del psicoanalista español, no sólo la apología weiningeriana del ser masculino, sino incluso diversos comentarios que aparecen a lo largo de su texto, como aquel en el que, después de rechazar la idea de la belleza del cuerpo femenino, comenta que su contemplación le «provoca el inevitable sentimiento de que le falta algo»[20]. Una de las tesis principales de Weininger es la de que la *mujer no es:* «Las mujeres no tienen existencia ni esencia, son la nada. Se es hombre o se es mujer, según que se sea o no se sea»[21].

Bajo la influencia, innegable a lo largo de toda la obra de Lombroso —de quien también tendremos que comentar algo líneas más adelante— considera a la mujer, no sólo inmoral, «por lo que debe dejar de ser mujer y transformarse en hombre»[22], sino que ve una relación entre lo delictivo y lo femenino, en el sentido de que, estando la mujer falta de esencia, revelándose

---

15 *Ibíd.*, pág. 65.
16 *Ibíd.*, pág. 66.
17 B. Russell, *op. cit.*, págs. 272-273.
18 *Sexo y carácter,* Barcelona, 1985. (1.ª edición 1903).
19 *Op. cit.*, pág. 9. Weininger se suicidaría a los veintitrés años de edad, disparándose un tiro en el corazón.
20 *Ibíd.*, pág. 238.
21 *Ibíd.*, pág. 284.
22 *Ibíd.*, pág. 335.

como el *no-ser* y estando el *no* emparentado con la nada, la mujer es, como consecuencia, antimoral, puesto que «La afirmación de la nada es antimoral: es la necesidad de transformar lo que tiene forma en informe, en materia, es la necesidad del destruir»[23]. Esto es lo que la convierte en un ser delictivo. Con la utilización del pretencioso envoltorio del discurso filosófico, Weininger intenta dar apariencia de verdad reflexionada a lo que es simple retórica de la misoginia y la sexofobia.

La lectura de todas estas obras, pretendidamente profundas, deja bastante perplejo al estudioso contemporáneo, especialmente cuando, como señala Castilla del Pino respecto a *Sexo y Carácter,* lo que reflejan es una visión del mundo. Una visión del mundo lamentablemente muy compartida y que explica el éxito de público que, desde el primer momento, tuvo este texto[24]. Éxito que, aunque más modestamente, también coronó otras obras que, sin ser un panfleto apologético de la misoginia como la de Weininger, también hacen gala de una abominable visión del ser femenino[25]. Todo ello pone absolutamente de relieve que la «guerra de sexos» no fue un simple pasatiempo mundano, ni una intrascendente anécdota, sino algo con raíces mucho más profundas y complejas.

Líneas atrás hemos hecho referencia a C. Lombroso, quien en colaboración con G. Ferrero, fue el autor de una obra muy celebrada, por lo que, a partir de su primera edición en 1893, fue traducida a varios idiomas.

Es en este «estudio científico»[26] —muchos de cuyos datos serán la fuente de la que beberá la misoginia de Weininger— donde este autor recoge la tesis de que la prostitución es la manifestación de la estructura criminal latente en la mujer. Lombroso establece en repetidas ocasiones una clara relación entre la mujer prostituta y la mujer criminal, si bien en la que él denomina «mujer normal» hay ya «molti caratteri che l'avvicinano al selvaggio, al fanciullo e quindi al criminale (irosità, vendetta, gelosia, vanità)»[27]. Ahora bien, esta tendencia criminal puede verse fácilmente estimulada y desarrollada:

> Ma se una eccitazione morbosa dei centri psichici viene ad acuire le qualità cattive e a cercar nel male uno sfogo; se la pietà e la maternità mancano, se vi si aggiungono le forti passioni e i bisogni derivanti da un intenso erotismo, una forza muscolare abbastanza svilupatta e una intelligenza superiore per poter concepire il male ed eseguirlo, è chiaro che *da quella semi-*

---

23 *Ibíd.*, pág. 295.
24 Esta obra, que aún se sigue reeditando, ha sobrepasado ya en Austria las cincuenta ediciones.
25 Entre sus autores, además de los que comentamos en este capítulo, podríamos citar a P. J. Proudhon, W. G. Summer, H. Spencer, C. Vogt, N. F. Cooke, etc., que realizaron análisis pseudo-científicos o pseudo-sociológicos.
26 Cuando las mujeres empiezan a luchar para vencer su ignorancia, los hombres esgrimen las estadísticas e investigaciones «científicas» (la antropometría, la craneoscopia) para probar que el sexo femenino es inferior a ellos.
27 *Op. cit.*, pág. 112.

criminaloide innocua che è la donna normale, dovrà escire una criminale-nata più terribile d'ogni delinquente maschio[28].

Lombroso insistirá, en su obra, sobre la peligrosidad que representa para la mujer la ausencia del sentimiento maternal «una mancanza dei sentimenti materni fa delle prostitute-nata le sorelle gemelle delle criminali-nati»[29], característica que, como veremos más adelante, es un rasgo fundamental de la *femme fatale*, generalmente estéril[30].

El mismo año de la aparición de *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, el húngaro Max Nordau[31], en la que será su obra más representativa[32], intenta aplicar al análisis del producto artístico las teorías sobre la degeneración, sostenidas, entre otros, por Lombroso. No es, por tanto, un libro que trate sobre la mujer, pero si no explícita, sí implícitamente, también revela el pensamiento misógino y sexofóbico de su autor, como ponen de manifiesto, por ejemplo, sus análisis sobre la obra del noruego Ibsen, a quien condena sin paliativos.

Nordau califica de «locos y charlatanes» a los que ensalzan las figuras ibsenianas, las Nora, las Ellida, las Rebeca, etc...[33]. Estas mujeres que, según el autor húngaro, tienen todos los derechos y ni un solo deber:

> han vencido su instinto más primitivo, el de la maternidad, y abandonan sin pestañear a su nidada cuando les pasa por la cabeza ir a buscar satisfacciones a otra parte. Una adoración tan contrita de la mujer que forma parangón con el culto idolátrico de Ricardo Wagner por ella, una aprobación tan incondicional de todas las abyecciones femeninas, tenían que asegurar a Ibsen los aplausos de todas las mujeres que en las marimachos histéricas, ninfómanas, atacadas de perversiones del instinto maternal, que se encuentran en su teatro, reconocían, o su propia imagen o el ideal de su imaginación degenerada[34].

En fin, creemos que de las transcripciones de textos y obras comentadas resultan suficientes y evidentes ejemplos de todo este antifeminismo, que se agudiza en la segunda mitad de siglo, enlazando, como acertadamente han señalado E. Figes y B. Dijkstra, con el antisemitismo que se desarrollará en los países europeos, particularmente alemanes, y que culminará con las atrocidades de la II Guerra Mundial. La apología del hombre, que en casi todas estas obras va parelela a la denigración de la mujer —cuya inteligencia es com-

28 *Ibíd.*, pág. 274. El subrayado es de la autora.
29 *Ibíd.*, pág. 368.
30 Hay que recordar cómo en Inglaterra, en la lucha contra el control de la natalidad, apareció a manera de lema, la aseveración de que «sólo la mujer madre es moral», cfr. *supra*, página 78.
31 Este autor, hijo de un rabino, con motivo de la guerra de 1914 vino a Barcelona, donde permancería cinco años. Aquí publicó una *Historia de la pintura española*.
32 *Degeneración*, Madrid, 1902 (1.ª edición 1893).
33 *Ibíd.*, pág. 262.
34 *Ibíd.*, pág. 263.

parada a la de un niño y a la de un negro—, implica una discriminación indiscutible, como consecuencia de la supuesta inferioridad de unos seres distintos a él, los *otros*, entre los que el hombre (blanco, por supuesto, y mejor si es ario), destaca como asunción de las más perfectas cualidades de lo creado por Dios.

Será finalmente Weininger quien recogerá todas estas tesis y, sin ningún pudor, afirmará su racismo y su odio a la mujer, estableciendo una relación entre condición femenina y condición judía[35], afirmando que la «judaicidad» es depravación porque es femenina[36].

En esta primera parte hemos intentado, y confiamos haberlo conseguido, aportar toda una serie de material y las pertienentes reflexiones sobre el mismo, con el fin de ayudar al lector a comprender con una cierta hondura, las causas de aquel miedo finisecular hacia la mujer y, como consecuencia, aquella agresividad que se desencadenó contra ella, muy obvia a través de los vehículos de la palabra escrita y de la imagen.

Para ello hemos creído necesario conectar, mediante una revisión histórica del pasado, toda esa retórica, con el substrato de misoginia preexistente, más o menos acusado según las épocas, dando una información cuya extensión nos ha parecido imprescindible para la comprensión deseada.

Este carácter imprescindible se debe al factor de la propia experiencia que nos ha demostrado repetidamente que los términos *femme fatale* o vampiresa —adjetivo que procede del nombre de un repugnante hematófago— y su materialización verbal o plástica, en un tiempo histórico determinado, se revelaba casi siempre como algo peculiar, no del todo creíble, tal vez anecdótico.

Es evidente que una reacción como la que dio lugar a esta imagen no podía darse si no hubiera venido precedida de unos antecedentes que adecuaran oportunamente un entorno social, en el que pudiera dinamizarse, aquel discurso de la misoginia, con la aparición de unas nuevas y poco sospechadas dimensiones de la mujer.

35 J. L. Rider, *Le cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisemitisme*, París, 1962.
36 *Op. cit.*, págs. 298 y ss. (Es de destacar, asimismo, cómo Weininger renuncia a su propia identidad al no reconocerse como judío ni como homosexual).

PARTE II

Los formuladores de la imagen

Aunque la iconografía de la *femme fatale* se enmarca preferentemente dentro de unos determinados movimientos artísticos, en realidad, el tema, más que ser consecuencia lógica de los intereses e investigaciones plásticas de un estilo específico, lo es de la ideología, gustos y sensibilidad de unos artistas concretos vinculados a los grupos prerrafaelita, simbolista y del *Art Nouveau* si bien será dentro del marco conceptual del movimiento simbolista donde con más frecuencia se desarrolle la imagen objeto de investigación.

Ahora bien, si los comentarios que siguen sobre los distintos grupos, en cuyo seno aparece esta iconografía, son breves, e incluso mediatizados por el interés particular que nos guía, por el contrario, hemos creído conveniente detenernos con más amplitud en la figura del artista cuyas peculiaridades lo adscriben a la definición de esteta y/o decadente, puesto que, con más justeza, es él, quien, independientemente de su pertenencia o vinculación a uno u otro de los movimientos que se comentan, crea, cuando del tema de la figura femenina se trata, la imagen de la mujer fatídica.

CAPÍTULO VIII

Los Prerrafaelitas*

En septiembre de 1848, el mismo año en que Marx y Engels publicaban su *Manifiesto Comunista,* y en gran parte de Europa estallaban una serie de movimientos revolucionarios, un grupo de siete jóvenes ingleses, entre los que destacaban William Holman Hunt, John Everett Millais y, en particular, Dante Gabriel Rossetti, fundaban en Londres la *Hermandad Prerrafaelita* que, bajo la influencia de los nazarenos alemanes en Roma, inspiraban su obra en un arcaico pasado pictórico y, como ellos, buscaban en el arte una guía para la consecucion de una vida más virtuosa y más cristiana.

Aunque en un principio los temas morales inspirados en leyendas medievales y los temas religiosos formaban parte principal de su credo artístico, al cabo de un cierto tiempo la distinta personalidad de los jóvenes artistas fue introduciendo paulatinos cambios que pronto se reflejaron en la temática de su trabajo que, después de un fracasado intento de recrear un arte cristiano [1], fue derivando cada vez más, hacia temas literarios a los que, en ocasiones, no fue ajena una cierta tensión erótica, que en la segunda fase del movimiento prerrafaelita iba a acentuarse, sobre todo, en la obra de D. G. Rossetti.

La especificidad de este trabajo desplaza nuestra atención del periodo ascendente de los Prerrafaelitas al periodo descendente, en el que Dante Gabriel Rossetti [2] destacará como la figura más influyente del grupo. Por otra parte, este segundo momento es el que tuvo una mayor influencia en el simbolismo europeo, el que daría fama internacional al grupo y en el que surgiría la figura de un tipo de mujer sensual e inquietante que ya prefigura la *femme fatale* del fin de siglo [3].

---

* Sobre este tema, véase en particular: VV.AA., *The Pre-Raphaelites,* Catálogo exposición, Londres, 1984. Y también: A. Williamson, *Artist and Writers in revolt. The Pre-Raphaelites,* Vancouver, 1976. J. Harding, *Les peintres Préraphäelites,* París, 1977; G. Metken, *Los Prerrafaelitas,* Barcelona, 1982.

[1] Muchas de las fuertes críticas que recibieron en 1850, año en que el grupo expuso un mayor número de obras con temas basados en la religión, se deben, en parte, a que ésta era la católica-romana. Como ejemplo de algunos de estos feroces comentarios, ver los que sobre la obra *Cristo en el taller de carpintería,* de J. E. Millais, se recogen en VV. AA. *The Pre-Raphaelites, op. cit.,* pág. 78.

[2] M. Henderson, *D. G. Rossetti,* Londres, 1973. A. C. Benson, *Rossetti,* Nueva York, 1970.

[3] H. Hinterhäuser, «Mujeres Prerrafaelitas», en *Fin de Siglo. Figuras y Mitos,* Madrid, 1980, págs. 91-121.

En el año 1857, con motivo de la decoración del edificio de la Oxford Union, Rossetti reunió en torno suyo a un grupo de artistas amigos para que le ayudaran en la tarea. Ello dio lugar a una reorganización del grupo prerrafaelita, pues, en realidad, la Hermandad como tal, y en el sentido de continuadora de la pintura y la mística de los nazarenos en Gran Bretaña, sólo existió hasta 1854[4]. En este nuevo grupo faltaban los nombres de Holman Hunt —el único que siguió fiel a los principios originales de la Hermandad— y de Everett Millais, ambos destacados miembros del círculo cuando su fundación, casi diez años atrás. Por el contrario, la incorporación de figuras como William Morris[5] y E. Burne-Jones[6], así como la literaria de A. Ch. Swinburne[7], pone de relieve el cambio de atmósfera y de intereses plásticos en esta segunda fase, de la cual, y concebida primero por los pinceles de Rossetti, y más tarde por los de E. Burne-Jones, iban a surgir las primeras imágenes de la *femme fatale*.

[4] G. H. Fleming, *Rossetti and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londres, 1967.
[5] I. Bradley, *William Morris and his world*, Londres, 1978.
[6] M. Harrison y B. Waters, *Burne-Jones*, Londres, 1973.
[7] R. Reul, *L'oeuvre de Swinburne*, Bruselas, 1922.

CAPÍTULO IX

Los Simbolistas *

> Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve.
>
> S. MALLAMARMÉ

Es siempre conflictivo definir el concepto, y casi imposible situar con propiedad, las fronteras entre los diversos movimientos artísticos que aparecieron en Europa en los últimos años del siglo XIX, pues la mayoría de ellos no sólo van a imbricarse entre sí sino que, en ocasiones, una corriente, un movimiento, se disuelve completamente en el otro, que lo absorbe y, a su vez, se ve modificado por aquél. Claro ejemplo de ello lo podemos observar en el *Art Nouveau* inglés que, al basarse tan íntegramente en el arte prerrafaelita, apenas es posible distinguir dónde termina uno y empieza el otro.

En lo que atañe al Simbolismo, en términos amplios puede entenderse como parte de un idealismo filosófico, vagamente derivado de los filósofos alemanes, en rebeldía contra el positivismo y el cientifismo.

Para los simbolistas, la verdadera realidad de las cosas se halla detrás de las apariencias, y reside en la idea, que es la esencia interior. A esta idea, el simbolista se aproximará a través de los símbolos, de objetos que posean una virtud sugeridora, evocadora, mágica o mística.

En Francia, país donde se concreta este movimiento con más fuerza, el Simbolismo pictórico encontró apoyo en las poéticas literarias contemporáneas, especialmente en Mallarmé, pero, en realidad, fue Baudelaire el iniciador del mismo, como sería reconocido por Jean Moréas en su famoso «Manifeste du Symbolisme», que apareció en el suplemento literario de *Le Figaro*, el 18 de septiembre de 1886. Baudelaire, con su doctrina de las *correspondances*[1] subrayaría las analogías entre la experiencia de la natura-

* Sobre este tema, véase: R. L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Génova, 1982; R. Goldwater, *Symbolism*, Nueva York, 1979; P. Jullian, *The Symbolist*, Oxford, 1977; E. Lucie Smith, *Symbolist Art*, Londres, 1986 (1.ª edición, 1972); VV. AA., *Le Symbolisme en Europe*, Catálogo exposición, Bruselas, 1976.

[1] A. Balakian, *El movimiento simbolista*, Madrid, 1969, pág. 45.

leza y el mundo invisible de la psique, concepto que iba a desempeñar un papel clave en la estética y la metafísica del Simbolismo.

Para sugerir o evocar aquellas ideas abstractas, aquellos sentimientos, sueños y medios, aquellos *états de l'âme,* los simbolistas harán uso frecuentemente de la «forma concreta» de la mujer a la que darán una dimensión conceptual, con una riqueza de matices como nunca antes la había tenido en la historia del arte[2].

Y aunque la mujer es también la esposa casta, la madre-Madonna, y la *soeur d'election* baudeleriana, ella es, sobre todo, la mujer fatal. Una aproximación al porqué de esta dimensión negativa que ofrecen los simbolistas de la imagen femenina, puede hallarse en su concepción dual del mundo: existe un mundo superior, el del espíritu, y un mundo inferior, el de los sentidos. Esta supuesta *bondad* del espíritu, en oposición a la *maldad* de la materia, dará lugar, en ocasiones, a un fuerte sentimiento místico o religioso y paralelamente, o como consecuencia, una desconfianza y rechazo de la mujer, puesto que ella es la imagen por antonomasia de lo que en el mundo se conoce como lo real. La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal. Y aunque puede ser una musa inspiradora de la obra de arte, mucho más a menudo es su amenaza. Todo ello iba a despertar en el artista simbolista una morbosa seducción por el sexo, que irá pareja con un obsesivo temor por sus atractivos.

Moreau, uno de los más genuinos representantes del Simbolismo, Khnopff, de Feure y el primer Munch, entre otros, destinarán gran parte de su obra a hablarnos con imágenes de su extraña, ambigua y perversa concepción del ser femenino.

2 VV. AA., *Le Symbolisme et la femme,* Catálogo exposición, París, 1986.

CAPÍTULO X

El Art Nouveau *

Un poco más tarde que el Simbolismo, con sus intentos de dar forma al invisible mundo de la psique, surge el estilo *Art Nouveau* que será, en lo que atañe a las artes visuales, indiferente tanto al idealismo filosófico, como al conflicto individual de las emociones, y que, a diferencia del intimismo de aquel, será un estilo «público»[1] en el sentido de que tendrá unas aspiraciones artísticas que, en oposición al universo, en ocasiones cerrado e incluso agobiante de los simbolistas, alcanzará los espacios abiertos de la arquitectura.

Por otra parte, y he aquí una nueva diferencia[2], las artes decorativas y aplicadas, en su más amplio sentido, tendrán en el *Art Nouveau* un destacado protagonismo, por lo que sus intereses formales rendirán culto al decorativismo y a la ornamentación, conceptos que se justificarán por sí mismos, y que se resolverán en un largo, curvilíneo y sensual trazo que gustará evocar temas efímeros: una flor, una mariposa, una ola... temas que representarán mediante el uso de formas y colores planos, ignorando el volumen, la perspectiva y el claroscuro.

Habrá artistas —y el holandés Jan Toorop será el más preclaro ejemplo— que, en esta libertad de propuestas formales, tratarán de aunar la línea decorativa del *Art Nouveau* con su deseo de expresar sentimientos personales o ideas universales, lo que producirá una lógica confusión en quienes siempre tienen necesidad de clasificar a un artista dentro de un movimiento determinado, y explicará el porqué muchos creadores aparecen indistintamente adscritos a uno u otro estilo. Pero un simbolista, a diferencia de un modernista, siempre se sentirá emocionalmente vinculado a la línea, en la que buscará un elemento más en el que expresarse anímicamente, actitud que desconoce el segundo, que sólo recurrirá a ella por puro esteticismo, y es porque mientras uno será un artista de *l'âme,* el otro lo será de *l'art pour l'art.*

Todo ello se hará extensivo a la representación de la imagen femenina,

* Sobre este tema, véase: H. Hofstätter, *Historia de la pintura modernista europea,* Barcelona, 1981; R. Schmutzler, *El modernismo,* Madrid, 1980; S. Tschudi-Madsen, *Art Nouveau,* Madrid, 1969.

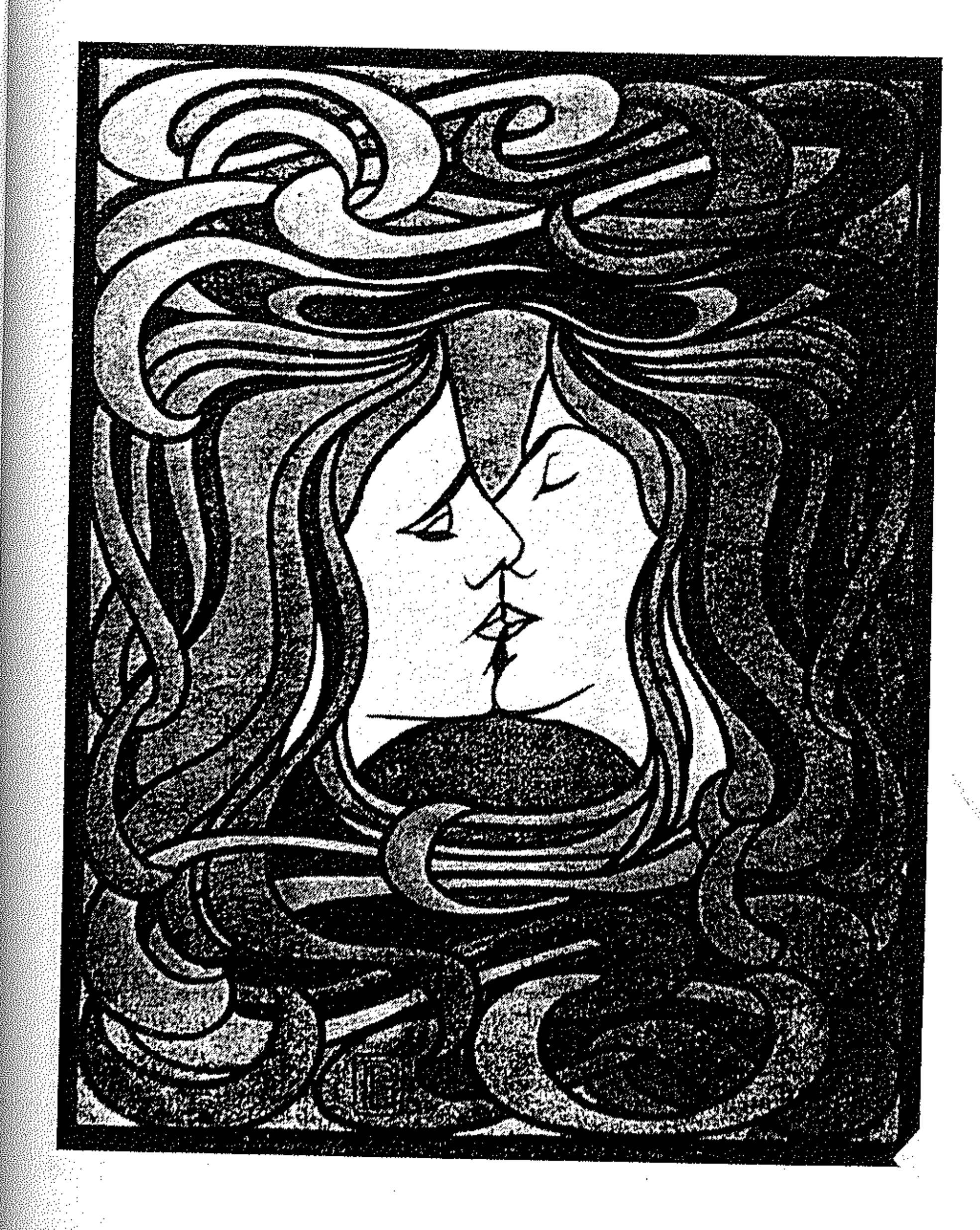
1 R. Goldwater, *Symbolism, op. cit.,* pág. 11.

2 Sobre las singularidades de uno y otro movimiento, véase A. Mackintosh, *El simbolismo y el Art Nouveau,* Barcelona, 1975.

como es lógico, en la obsesiva «panfeminización»[3] del arte que tiene lugar alrededor del 1900. La dimensión conceptual de la mujer se debilita. Su capacidad de emocionar, desazonar y sugerir, languidece y se frivoliza, ya que, entre los modernistas, su concepción es también, y sobre todo, decorativa. Incluso la cabellera, su símbolo por excelencia[4], pierde aquella bravura intensa que le dio, por ejemplo, Rossetti, con la que acentuaba lo sombrío del rostro. Ahora, como en la xilografía *El beso* (1900) de Peter Behrens, la cabellera que enmarca los dos perfiles no tiene otra finalidad que la de servir de abstracto y decorativo marco. Por eso, aquellas palabras de Baudelaire, que hallaron adecuadísima forma en tantas obras de los simbolistas, perderán gran parte de su razón de ser en la imagen femenina de los modernistas.

> La femme est fatalement suggestive; elle vit d'une autre vie que la sienne propre; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde.
>
> *Les Paradis artificiels*[5]

[3] C. Quiguer *Femmes et machines de 1900,* París, 1979, pág. 26.
[4] Ch. Berg, *The Unconscious Significance of Hair,* Londres, 1951.
[5] *Op. cit.,* pág. 346.



Peter Behrens, *El beso,* 1900, xilografía en color (procedencia, H. H. Hofstätter, *Historia de la pintura modernista europea*).

Capítulo XI

Estetas y decadentes*

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Mallarmé, *Brise Marine.*

Creer que lo calificado como arte o literatura *fin-de-siècle* se reduce simplemente a una mera estética del refinamiento, o a un producto artístico cultivado en el decadentismo, es ignorar que aquellos últimos años del siglo fueron, a pesar de sus muchas extravagancias (que lamentablemente empañaron con su procaz esnobismo valores y conceptos más profundos y complejos) un periodo caracterizado por mucha actividad mental y una aguda imaginación; es decir, una época de plenitud y apertura, en la que confluyeron movimientos y corrientes de toda índole: anarquistas, esteticistas, místicas, aristocratizantes, decadentes, socialistas, etc. En realidad, en la última década del siglo XIX, se reprodujo la vieja batalla entre ortodoxia y heterodoxia, materialismo y misticismo, cristianismo y paganismo, en la que los antagonistas iban a luchar desde una gran variedad de posiciones.

Sin embargo, es innegable que existieron unas peculiaridades que distinguieron y refrendaron gran parte de las creaciones artísticas de la época, peculiaridades que se enmarcan dentro del Esteticismo y del Decadentismo, que no fueron escuelas ni movimientos organizados, sino más bien un singular estado de ánimo ante el arte y la vida, una determinada sensibilidad estética que, más o menos acusadamente, iba a dar una cierta unidad —a veces sólo aparente— a muchos de los movimientos que, sea para nacer, sea para perecer, entroncaban con el fin de siglo.

Precisar cuándo y cómo se aplicaban los conceptos de Esteticismo y Decadentismo en la época es algo complejo y sobre lo que sus propios protagonistas, cronistas y espectadores, no acabaron de ponerse de acuerdo. Por de pronto, y como ejemplo, se observa que, si en el decenio de 1880 se designaría con predilección al hedonismo estético como «decadencia», más adelante, en la última década del siglo, sería usual calificar de decadente a todo lo *modernista*[1]. Otra corriente de opinión señalaría que lo decadente era la actitud moral de los conocidos como estetas. Por su parte, el poeta Jean Móreas, fruncíría el ceño ante la palabra decadente, mientras que G. Khan afirmaría, «Aunque todas las etiquetas son vanas, nos sentimos obligados a recordar, para la exacta información de los interesados, que *decadente* se pronuncia *simbolista*»[2].

Ahora bien, en un intento de aproximación clarificadora, que creemos pertinente para este análisis, podemos afirmar que si a los estetas y decadentes les unieron algunas características comunes o muy similares —desprecio por el filisteo, rechazo del realismo, el positivismo y el cientifismo, ausencia de todo compromiso social, afán de refinamiento, etc., para citar las principales— existieron otras peculiaridades que, más que contraponerles, en realidad no compartían. Hay en el decadente un hastío, una atracción por el *gouffre* y por la muerte, una conciencia de crisis[3], un explorar los dominios plutónicos, morbosos y letales que, en principio, son sentimientos ajenos a lo que se entiende por esteta. Pero lo que ocurría con mucha frecuencia era que un decadente se entregase a un fervoroso esteticismo como última y desesperada razón para seguir siendo, necesidad que no existía en el esteta puesto que su ideario se basaba esencialmente en la intensificación de la experiencia artística que le conduciría al extremo de intentar hacer de su propia vida una obra de arte. Así, no es lo mismo un Huysmans —sobre todo su gran personaje, el Duque Des Esseintes—[4] arquetipo del decadente contaminado de romanticismo, que la figura de un Walter Pater, haciendo suya aquella afirmación de Keats, surgida de su absoluta fe en la belleza: «Beauty is truth, truth beauty, that is all. / Ye know on earth, and all ye need to know»[5].

Y esto interesa clarificarlo porque, consecuentemente, la *femme fatale* será más hija de la perversidad espiritual y moral del decadente que del esteta, si bien los caminos de ambos se entrecruzan, imbrican y, con muchísima frecuencia, desembocan en una coherente simbiosis.

Todo el hastío, el famoso *ennui* baudeleriano de los decadentes, su rechazo, no sólo de lo cotidiano, sino de todo pequeño y familiar placer, factible por su común categoría de ser sentido y compartido por cualquier mortal, quedará expresado en aquella exclamación, amarga e irónica a la vez, del escritor y poeta francés Jules Laforgue: «Ah, que la vie est quotidienne!»

Y con el fin de romper con esta cotidianidad pequeño-burguesa, el decadente buscará deleites —que en ocasiones derivarán en perversidades— que sean, no sólo distintos, sino opuestos a los del hombre común. El espíritu *bar-*

* Sobre este tema, véase: W. Gaunt, *The Aesthetic adverntur*e, Londres, 1945; H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figura y mitos, op. cit.*; H. Jackson, *The Eighteen-Ninities*, Londres, 1931; P. Jullian, *Esthètes et Magiciens*, París, 1969; VV. AA., *Estetas y Decadentes*, Madrid, 1985.

1 J. L. Marfany, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, 1975, pág. 43.

2 Citado por J. Rewald, *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Madrid, 1982, pág. 112.

3 Esta conciencia de vivir el final de una época, que despierta en los decadentes su admiración por las antiguas culturas, cansadas, envejecidas y refinadas, es la misma conciencia que provoca en el poeta simbolista Verlaine su famosa afirmación «Je suis l'Empire à la fin de la décadence», *Oeuvres poétiques complètes*, París, 1962, págs. 370-371.

4 J. K. Huysmans, *op. cit.*

5 *Ye*, forma arcaica del *you*.

bizonnier[6] queda ya lejos, y aquel ideal de naturalidad lo desplazará por un ideal de artificiosidad. Su *paradis* lo quiere *artificiel*. Sus placeres serán «modernos», «urbanos». La ciudad, aquel «monde, sinon pur, au moins plus raffiné»[7], donde se respiran perfumes, «non pas plus salutaires peut-être, mais plus délicats» [8]; será su entorno inmediato por excelencia: lo artificial urbano frente a lo natural-rural.

En este individuo hemos de hallar al antecesor del adorador contemporáneo de las luces de neón, del asfalto nocturno azotado por el haz luminoso de los faros de los coches, y los guiños de los anuncios encaramados en las arquitecturas ciudadanas. Pero en esta seducción por el artificio, el snob *fin-de-siècle* va más allá de los límites del objeto, haciéndola extensiva a la misma mujer, que es rechazada displicentemente por ser natural, por ser «rousseauniana»: «la femme est naturelle, / c'est-à-dire, abominable»[9].

No nos extrañemos. Muchos años más tarde de que el poeta escribiera estas palabras, al otro lado del canal, en los círculos londinenses de los «exquisitos», también se celebraba el fin de los días de la *sancta simplicitas*»[10] Los decadentes, y los estetas, como antes Schopenhauer, Baudelaire y Poe, iban a reconocer el carácter ordinario de la vida y contra éste, opondrían su diferencia, lo distinto, lo insólito y lo extravagente con que tratar de vencer la enojosa cotidianidad.

Muchos de estos excéntricos —aunque en este caso particularmente los estetas— discretos creadores algunos, más notables otros, aspiraron, en primer lugar, a que fuera su obra artística el elemento diferenciador, si bien situando en un preferente segundo término la diferenciación relativa a su ser como individuo. Lamentablemente, y la figura de Oscar Wilde sería un extraordinario ejemplo, en muchas ocasiones la obra de arte se desplaza del objeto creado al ser creador, sucediendo que lo que hace distinto a éste, no es su capacidad para convertir una idea creativa en una obra artística, sino la capacidad de recrear «insólitamente» su propia personalidad[11].

Si en los ingleses Rossetti, Burne-Jones, Whistler, Swinburne y otros, se hallan ya manifestaciones del dogma «el arte por el arte», que años atrás, en Francia, había hecho famoso Théophile Gautier, sería en realidad, el inglés Walter Pater quien iba a proporcionar, con sus *Studies in the History of the Renaissance* (1873), la base teórica para sostener el nuevo ideal estético. En el epílogo de esta obra, y a la manera de un canto pagano, Pater condensa toda su teoría de la vida, concebida en términos de belleza y placer[12]. Este

6 Nos referimos a aquella sencillez y verdad a la que aspiraban los artistas de la conocida como École de Barbizon, y que intentaban encontrar en el espacio de la naturaleza no modificada por el hombre.

7 Baudelaire, *op. cit.*, pág. 1184.

8 *Ibíd.*, pág. 1184. También J. A. Whistler confesará que para él la naturaleza siempre será objeto de horror. Citado por H. Hofstätter, *op. cit.*, pág. 122.

9 *Baudelaire, op. cit.*, pág. 1272.

10 H. Jackson, *The Eighteen-Nineties, op. cit.*, pág. 108.

11 Cfr. *infra*, pág. 105.

12 *El Renacimiento*, Barcelona, 1982, págs. 179-183.

sentimiento hedonista de la existencia, se opone, sin lugar a dudas, a aquel otro, absolutamente decadente, de Villiers de l'Isle-Adam, en cuya obra *Axël* (1890) el protagonista, antes de suicidarse junto a su amada, exclama, «¿Vivir? Eso ya lo harán nuestros criados por nosotros»[13].

Si hasta aquí hemos tratado de definir y diferenciar los principales rasgos de un esteta y los de un decadente, también, y sin necesidad de recurrir a un exceso de generalización, se pueden situar en un tiempo y en un espacio, tanto a uno como a otro. Ya Philippe Jullian afirma, acertadamente, que si Inglaterra era esteta, Francia era decadente[14], pero más adelante, próxima la última década del siglo, parte de las morbosidades del decadentismo francés irán a enturbiar aquel primer esteticismo vital— y, ¿por qué no?, *naif*— de Walter Pater, lo que explica la aparición de una novela como *El retrato de Dorian Gray* (O. Wilde, 1891), hijo espurio del duque Jean Des Esseintes.

En Gran Bretaña aparecen presencias de decadentismo en algunas obras de los últimos prerrafaelitas, y, más en particular, en la poesía de Rossetti[15] y Swinburne, pero las principales influencias, como se acaba de indicar, vinieron de Francia, y en parte, por esta razón, los decadentes ingleses siempre fueron forasteros espirituales en su medio, no fueron un producto de Inglaterra, sino del Londres cosmopolita[16].

El cosmopolitismo de ambas capitales proporcionó un marco ideal para la aparición y desenvolvimiento de una figura que, una vez más, debe a Baudelaire su concepción. Nos referimos a la figura del dandy[17], en la que van a encontrarse y proyectarse tanto estetas como decadentes. «The future belongs to the dandy. It is the exquisites who are going to rule»[18], afirmaría Oscar Wilde con aquella mezcla de trivialidad y artificiosidad que le caracterizaba, imagen perfecta de aquel dandy inglés que nunca llegó a ser Baudelaire[19]. Snobs, amanerados, místicos, o perversos. Interesados por antiguas y exóticas civilizaciones, el espiritismo, el erotismo (a veces en formas cercanas

13 Citado por A. Balakian, *op. cit.*, pág. 161.

14 *Esthètes et Magiciens, op. cit.*, pág. 33.

15 Al margen de su obra, también existe en la personalidad de este pintor y poeta una cierta exasperación morbosa de la sensibilidad, como claramente se puso de manifiesto cuando, siete años después del fallecimiento de su esposa, Elizabeth Siddal, hizo extraer el ataúd de su tumba, para proceder a la exhumación de un manuscrito de poesías que le había dedicado antes de morir y que depositó en su momento en el féretro, debajo de la cabellera de la muerta. Este macabro episodio se diría salido de la imaginación de Edgar A. Poe. Estos poemas se editaron con gran éxito.

16 H. Jackson, *op. cit.*, pág. 58.

17 Ver el elogio que de este personaje hace Baudelaire en *Le Dandy, op. cit.*, pág. 1177. Sobre este tema ver también «La rebelión de los dandies», H. Hinterhäuser, *Álbum*, Madrid, 1987, págs. 76-83.

18 H. Jackson, *op. cit.*, pág. 105.

19 J. y E. Goncourt, *Diario íntimo (1851-1895)*, Barcelona, 1987. Estos escritores en su famoso *Diario*, ofrecen una visión muy poco «exquisita» del poeta: «Baudelaire come al lado nuestro. Está sin corbata, el cuello desnudo, la cabeza pelada, en verdadera *toilette* de guillotinado», págs. 42-43.

al sadismo), e incluso en la necrofilia (recordemos a Sarah Bernhardt, gran admirada de los decadentes, estudiando sus obras, o durmiendo la siesta, en un sarcófago)[20], los estetas y decadentes en su revuelta contra el espíritu del siglo, aquel *siècle inmonde,* como lo califica Villiers de l'Isle-Adam[21], en su deseo de *épater le bourgeois,* principal artífice de aquel principio materialista y positivista que rechazan, harán incursiones al mundo de la droga[22], y se entregarán a la Iglesia católica romana, tal vez seducidos por los fastos de su ritual[23]. Como también se dejarán seducir por inciertas sexualidades, las ciencias ocultas y la magia negra[24]. Y cuando fijan su atención en la mujer, más que la imagen «mariana», buscan la de Lilith. ¿Cómo no, si para ellos todo lo natural pierde valor? ¿Qué sencillez, espontaneidad y modestia de gustos se puede esperar de un grupo excéntrico que hallaba en la definición que de sí mismo hizo el novelista inglés Ronald Firbank, «Un deslucido capullo de lila de indecible rareza»[25] la suya propia?

Acabamos de señalar la atracción de los decadentes por la sexualidad ambigua, y si hemos recogido esta definición de Firbank, es porque nos parece altamente paradigmática de la peculiar sensibilidad de muchos de aquellos artistas *fin-de-siècle* que, en más de una ocasión, desembocaría en una clara homosexualidad.

Si tal vez nunca se pueda conocer la verdadera naturaleza de la sexualidad de Moreau, y Swinburne[26] —¿Deberíamos incluir a Pater?—, no hay dudas de que Lorrain, Laforgue, Wilde, Verlaine, Rimbaud, Solomon, Proust y el conde de Montesquiou[27], para citar a los más conocidos, aparecen como claros homosexuales. En general, a éstos y muchos otros de los pintores, poetas y escritores que convergen de manera particular en el movimiento denominado Simbolismo, aquella especial seducción por la ambigüedad de que hablamos, les conducirá a evocar con frecuencia en su obra la figura del andrógino[28], creando imágenes de seres en los que se entroncan y diluyen, características y rasgos propios, tanto del sexo masculino como del femenino, tal y como se observará más adelante al analizar, entre otras, algunas obras del pintor Gustave Moreau.

Este aspecto está relacionado, asimismo, con la iconografía de la *femme fatale,* puesto que, por las peculiaridades que le son propias, es lógico que aparezca —aunque no necesariamente como se verá— como un ser fuerte, dominante y poderoso, características que siempre se han contemplado como atributos propios del hombre, y que otorgan a la imagen del ser femenino una apariencia a menudo andrógina, e incluso en ocasiones, masculina[29].

En fin, y resumiendo, es innegable que en la especial idiosincrasia del artista esteta y decadente se dan unas circunstancias que conducen a que, cuando en su obra tratan del tema de la mujer, la visión que de ella nos ofrecen, coincide frecuentemente con la aquí estudiada. O tal vez sería más preciso afirmar que este tipo de imagen difícilmente aparece en la obra de artistas que, por su trabajo y personalidad, se vinculan a otros movimientos artísticos[30].

Al mismo tiempo, y también como consecuencia de las peculiaridades expuestas surgen en el grupo que analizamos, ciertas dificultades anímicas para establecer un diálogo armonioso con el otro sexo y, de ahí, una extrañeza en sus relaciones, que si en Baudelaire y en Khnopff, por ejemplo, se revelan como simplemente hostiles, en otros creadores (Strindberg, Munch, Sâr, Péladan, Maupassant, Huysmans) se puede hablar de reconocida misoginia.

Todos estos factores (sin olvidar los expuestos en la primera parte de este

---

20 S. Bernhardt, *Mémoires. Ma double vie,* París, 1980, pág. 62.

21 R. L. Delevoy, *Le Symbolisme, op. cit.,* pág. 11.

22 Si la generación de 1830 bebía *punch,* un poco más adelante el opio encontraría sus adeptos, a menudo bajo forma de laúdano, con Nerval o Rossetti (asimismo, existen fundadas sospechas de que la esposa de este último, Elizabeth Siddal, se suicidó precisamente con una fuerte dosis de este preparado). Las drogas hicieron su aparición alrededor de 1880, siendo la morfina una de las más usadas. (Recuérdense los experimentos de S. Freud con la misma).

23 No sólo en Francia, Barbey d'Aurevilly y Huysmans se convierten a un catolicismo ultramontano; en Inglaterra, Wilde y Beardsley, entre otros, se vuelven hacia la Iglesia de Roma antes de morir, decisión a la que no sería ajeno el *Oxford Movement* que promovió en aquel país un regreso al catolicismo.

Respecto a la seducción que para los decadentes ofrecían los rituales de la Iglesia romana, en una fecha tan temprana como 1858 los hermanos Goncourt relatan cómo alrededor de una mesa, que también contaba con la presencia de Flaubert, el escritor Saint-Victor declararía admirado: «¡Ah, no conozco nada tan hermoso como una gran fiesta en San Pedro. Los cardenales que leen en sus breviarios tienen poses magníficas, lentamente recostados en sus sitiales... ¿Les han visto ustedes, les han visto? ¡Sí, la religión católica, en el fondo, es una famosa mitología!» *Op. cit.,* pág. 44.

Muchos años más tarde, Dorian Gray también se sentiría atraído por el ritual romano. O. Wilde, *Novelas y poemas en prosa,* Madrid, 1947, pág. 317. Del mismo modo los pintores Simeon Solomon y Alphonse Mucha serían especialmente sensibles al decorado y *mise-en scène* de la liturgia de la Iglesia católica.

24 VV. AA., «Mysticism and Occultism in Modern Art», *Art Journal,* Nueva York, 1987, volumen 46, núm. 1.

25 Citado por M. Praz, *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales,* Caracas, 1976, pág. 164.

26 Con este irónico distanciamiento tan británico, I. Fletcher en *Swinburne. Writers and their work,* Londres, 1973, dice sobre este poeta que «sus relaciones con las mujeres no eran convincentes», pág. 10. En su obra también hace referencia a la, no por oculta, menos conocida inclinación de Swinburne por el sadomasoquismo sobre la que cualquier lector de la obra de este escritor tiene más o menos referencia (el placer por la flagelación, que en Francia se conocería como «le vice anglais»).

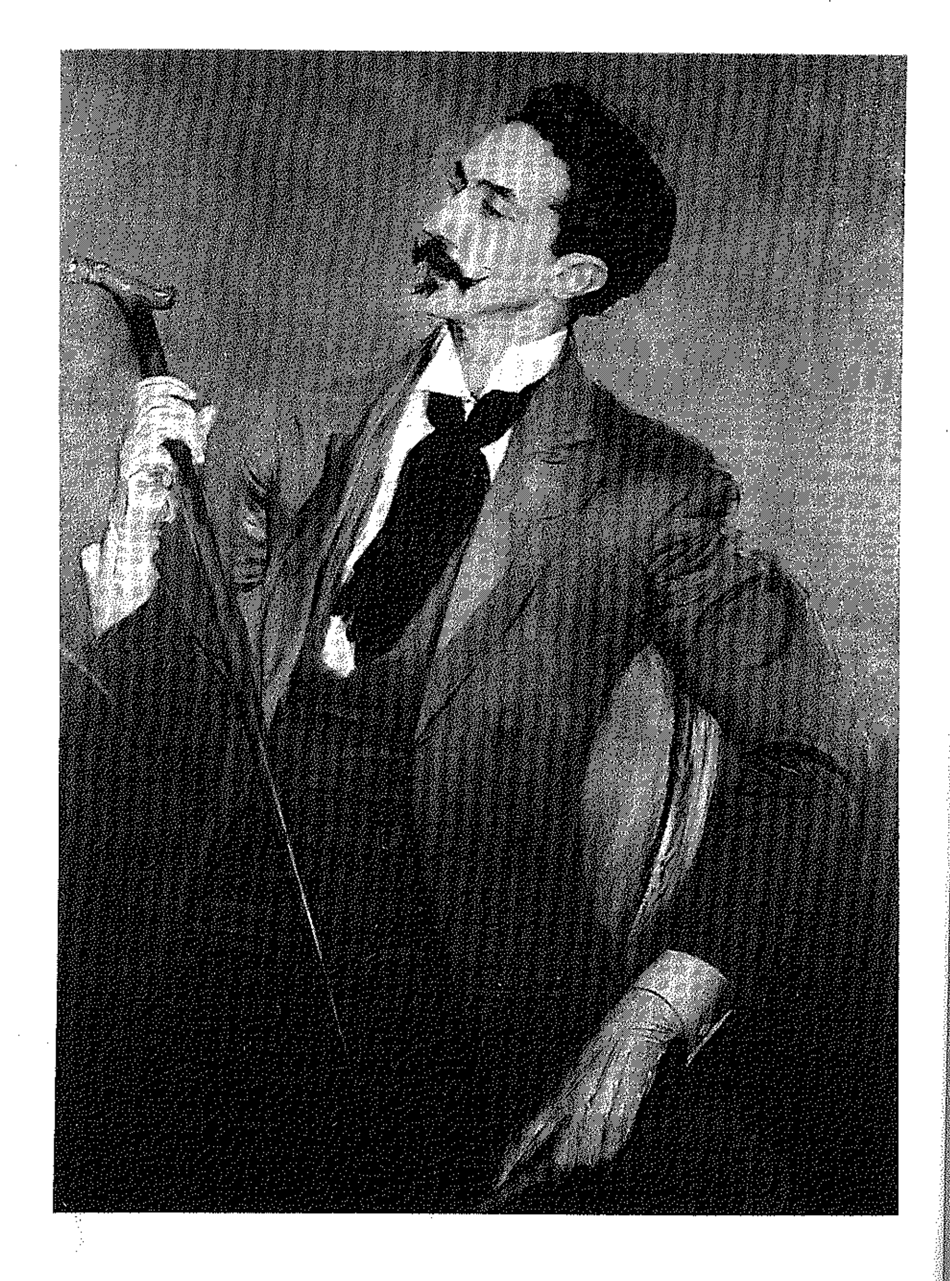
27 El conde Robert de Montesquiou, perfecta figura del dandy snob y decadente sirvió de modelo a Huysmans para el protagonista de *A Rebours* y también a Proust para el personaje literario del Baron de Charlus.

28 Cfr. *infra,* pág. 307 y ss.

29 En el relato titulado «La dicha en el crimen», J. Barbey d'Aurevilly describe a la protagonista con los rasgos de una *femme fatale,* bellísima, pero al mismo tiempo con un vigor y fortaleza varoniles, subrayando cómo en las relaciones con sus amantes, es ella quien juega el papel masculino, *op. cit.,* pág. 149.

También M. Praz, en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica,* Caracas, 1969, pág. 99, señala cómo en el decadentismo se invierten los papeles y el «sexo fuerte» será la mujer.

30 En el movimiento impresionista, por ejemplo, el pintor A. Renoir nos ofrece una imagen femenina absolutamente pasiva, a veces de una expresividad algo bovina, pero que el artista pretende deseable. Es la mujer-naturaleza que tanto irritaba a Baudelaire.



Giovanni Boldini, *Conde de Robert de Montesquiou*, 1897, óleo, 200 × 100, *Musée National d'Art Moderne*, París.

trabajo), toda aquella especial atmósfera, permiten explicar el que Walter Pater transfiera al retrato de la *Gioconda* todas las fantasías que la tradición de Gautier, Baudelaire, Flaubert y Swinburne había tenido alrededor de la mujer fatal, análisis de la obra de Leonardo que, de lo contrario, sin previo conocimiento de los elementos expuestos, sería difícil de comprender:

> La presencia que de ese modo tan extraño se alza junto a las aguas, expresa algo que los hombres han llegado a desear al cabo de miles de años. Su cabeza es la cabeza en que todos los «extremos del mundo se encuentran» y las cejas resultan un poco hastiadas. Es una belleza elaborada desde el interior de la carne, el depósito, celdilla por celdilla, de extrañas ideas, fantásticos ensueños y exquisitas pasiones. (...) Todas las ideas y experiencias del mundo se han grabado y moldeado ahí, con toda su capacidad para refinar y hacer expresiva la forma exterior, el animalismo de Grecia, la lascivia romana, el misticismo de la edad media, con su ambición espiritual y sus amores imaginarios, el retorno al mundo pagano y los pecados de los Borgia. Es más vieja que las piedras entre las que posa; como el vampiro, ha muerto muchas veces y ha aprendido los secretos de la tumba...[31].

[31] W. Pater, *op. cit.*, págs. 101-102. A partir de esta descripción, el culto de la belleza medusea se convertiría en una moda.

PARTE III

La imagen

CAPÍTULO XII

Definición del concepto «femme fatale». Principales rasgos que la distinguen

La denominación *femme fatale,* con la que actualmente se designa a un tipo específico de mujer, fue, como ocurre usualmente, un término surgido a posteriori de la concepción del mismo en la segunda mitad del siglo XIX.

Esta definición, aplicada a un concepto que se presupone ya conocido por el lector, aparece escrita por vez primera en los años finiseculares, tiempo después de que la imagen hubiera sido creada, en primer lugar, en la esfera literaria y, posteriormente, basándose en ésta, en las artes plásticas.

Como en la década anterior había hecho Walter Pater, en su interpretación de la *Gioconda,* J. K. Huysmans, en su novela *A rebours* (1884), ofrece asimismo al lector contemporáneo una aproximación muy precisa a los rasgos del tipo de mujer fatal, tanto visuales como psicológicos, en una interesante interrelación de pintura y escritura, al efectuar en un pasaje de su novela una descripción literaria del personaje de *Salomé* pintado por el artista francés Gustave Moreau. En estas líneas, la joven y bella hija de Herodías se perfila como aglutinadora de todas las características de la mujer que más adelante recibirá el apelativo de fatal.

El duque Des Esseintes, protagonista de la novela de Huysmans, ve por fin realizada, en la obra de Moreau, la Salomé «sobrehumana y extraña que él había soñado»[1], y después de referirse a las «depravaciones de la danzarina (...) asesina de refinada grandeza», comenta:

> No era ya solamente la bailarina que con una torsión corrompida de sus riñones arranca a un anciano un grito de deseo y un aviso de erección, que rompe la energía y disuelve la voluntad de un rey con meneos de senos, sacudidas de vientre y estremecimientos de muslos; en cierto modo se volvía la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, la diosa de la inmortal Histeria, la Belleza maldita elegida entre todas por la catalepsia que le envaró las carnes y le endureció los muslos; la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, lo mismo que la Helena antigua, cuanto se aproxima a ella, cuanto la ve, cuanto ella toca[2].

[1] *Op. cit.,* pág. 102.
[2] *Ibíd.,* pág. 102.

En Francia, sin duda, fue el escritor Georges Darien uno de los primeros en utilizar esta expresión, en una novela que publicó en 1897:

> Oui, une belle brune, coiffée en *femme fatale* avec de longs cils qui voilent mal les sensualités impétueuses qui recèlent les yeux (...) une belle gorge, des dents de loup[3].

En Inglatera a principios de siglo, G. B. Shaw adoptará este término y, a este autor nos remite el *Unabridged Oxford English Dictionary,* como ejemplo del uso del mismo: «Femme fatale: a dangerously attractive woman. Usage: G. B. Shaw, *Letters,* 1912 (aug. 19), "Here I saw a *femme fatale,* who is a fine figure of a woman"»[4].

Del hecho de que en los países de habla inglesa se recurra a la forma francesa de esta expresión, no se pude deducir que hayan sido los franceses los inventores de la misma, pero sí pone de manifiesto la profunda convicción anglosajona de que las mujeres eróticas y peligrosas eran generalmente de aquel país, y, como corolario, la mayoría de las mujeres francesas, muy en especial las parisinas, eran «amenazadoramente sexuales»[5].

En España, y concretamente en 1889, también constatamos, en una novela de Ramón del Valle-Inclán, el uso de ese término. En un pasaje de la obra, Victor habla de la pasión que siente por Paca la Gallarda a su amigo Palomero, quien le responde:

> Casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían; tú serás de estos últimos,[6]

rasgos que caracterizan perfectamente a la mujer fatal.

Sobre la apariencia física de esta mujer, aspecto que más adelante desarrollaremos de manera pormenorizada, hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionable-

---

[3] *Le voleur,* París, 1897, pág. 137.

[4] *Unabridged Oxford English Dictionary,* 1972.

La aceptación del término en su forma francesa aparece también en *The Random House Dictionary of the English Language,* Nueva York, 1969: «Femme fatale. French. An irresistibly attractive woman who leads men into danger; siren».

Respecto al término sirena, de la lectura de algunos textos ingleses del siglo XIX hemos podido deducir que este era el nombre con el que, en ocasiones, se designaba a la que, años más adelante, se conocería como *femme fatale.* De todas maneras, y aunque ya casi olvidado, el idioma castellano también utilizaba esta expresión para referirse a una mujer cuyo atractivo se basaba en un acentuado desarrollo de sus atributos femeninos.

[5] La reputación de París respecto a la libertad de costumbres y a la permisividad sexual era incuestionable desde el siglo XVIII. R. Pearsall, en *op. cit.,* pág. 334, afirma que muchas *demi-mondaines* ingleses de la época victoriana iban a París para adquirir experiencia.

[6] *La cara de Dios,* Madrid, 1972, pág. 273.



F. von Lembach, *Autorretrato con la familia,* c. 1903, óleo. El artista ha pintado a su esposa e hijas con una expresión absolutamente malévola y a la niña menor con un rostro que anticipa a la *Femme Fatale.*

mente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza[7]. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones.

En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal[8]. «El vaho que ella exhalaba, como el de una bestia con celo, se había ido extendiendo cada vez más hasta llenar la

---

[7] Según J. E. Cirlot, *Diccionario de Símbolos,* Barcelona, 1979, los cabellos cobrizos tienen un marcado carácter demoníaco.

[8] Ver la obra de Khnopff, que lleva por título *Animalidad.*

sala»[9]; o bien: «Era una bestia admirable, una bestia sensual, una bestia de placer con cuerpo de mujer»[10].

La malevolencia, en mayor o menor grado, no le es ajena tal vez en ninguna época de su vida. Y a ello parece hacer referencia la obra *Las fases de la crueldad* del pintor inglés Ford Madox Brown, donde observamos a una niña azotando con impiedad a un pacífico perro, y a su lado a una joven que ignora, con una sonrisa perversamente extraña, las efusiones amorosas de un desesperado admirador.

Criaturas de destructiva maldad, paradigmáticas de la *femme fatale,* aparecen a lo largo de la obra del poeta inglés A. Ch. Swinburne, y a él pertenece este fragmento de poesía, tan significativo, y tan representativo también, de su visión del ser femenino:

You are crueller, you that we love,
Than hatred, hunger, or death;
You haye eyes and breasts like a dove,
And you kill men's hearts with a breath.
Satia Te Sanguine[11]

Las mujeres surgidas de la imaginación de Swinburne, se llamen Lucrecia Borgia, Proserpina, Faustina o Dolores, poseen el mismo tipo de belleza disoluta, imperiosa y letal, que serán los atributos propios de la imagen que analizamos. Curiosamente, también poseen más de ídolo que de ser humano real, tal vez debido a la limitadísima experiencia que este poeta tuvo del otro sexo, dada su turbia sensualidad[12]. Poco tiempo después, Lombroso y Weininger[13] ofrecerán su versión «racional y científica» de los rasgos de la supuesta perversidad femenina que había subyugado al poeta inglés, si bien en él, maquillada de emperatriz, princesa o diosa mitológica.

[9] É. Zola, *Nana,* Barcelona, 1967, pág. 68 (1ª edición 1880).
[10] G. de Maupassant, «Allouma» en *Relatos,* Barcelona, 1965, pág. 336 (1ª edición 1881).
[11] A. Ch. Swinburne, *Poèmes et Ballades,* París, 1891, pág. 117. «Eres más cruel, tú, a quien amamos/ que el odio, el hambre, o la muerte;/ Tus ojos y pechos son como los de las palomas/ y matas el corazón de los hombres con un suspiro. (Traducido por la autora).
[12] M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo, op. cit.,* pág. 232.
[13] Cfr. *supra,* págs. 86 y ss.

Ford Madox Brown, *Las etapas de la crueldad, c.* 1890, óleo, 73,3 × 59,9, *City Art Galleries,* Manchester.

CAPÍTULO XIII

Antecedentes literarios

Sobre la génesis literaria de la figura de la mujer fatal, es del todo imprescindible, por su abundante y valiosa información, recurrir a la lectura del libro de Mario Praz, ya citado, en particular al capítulo titulado «La Belle Dame sans Merci», al inicio del cual el autor señala, con toda lógica, que siempre han existido mujeres fatídicas en el mito y en la literatura y, obviamente, en la vida real, donde, si no habituales, sí son conocidos aspectos de una feminidad prepotente y cruel[1].

Pero, aunque la aparición del perfilado tipo de mujer, objeto de esta investigación, y su progreso hacia el estereotipo, se sitúa en la segunda mitad del siglo XIX, momento en que ya la vemos concretada en las quimeras del varón de la época, sus orígenes se hallan ya en el primer romanticismo, en la pluma de Goethe, indiscutible precursor de esta imagen en la narrativa.

El autor alemán nos proporciona un boceto muy acabado de *femme fatale* en la figura de la condesa Adelaida, personaje destacado de la obra teatral *Götz de Berlichingen*[2], especialmente en la primera versión escrita, que no coincide exactamente con la versión revisada y representada en 1773, en la que su protagonismo ha sufrido notables recortes.

Adelaida, mujer impulsada por una gran ambición, utilizará para sus fines a los hombres de su alrededor, quienes, sucumbiendo a su belleza, provocarán desgracias, traiciones y muertes, incluida la del propio Götz.

Como contrafigura de la condesa, Goethe crea el personaje de María, hermana del protagonista, joven devota, honesta y dulce, estableciendo así el antiguo concepto dual del Eterno Femenino, es decir, Eva/María, que tan recurrente será en la pintura finisecular.

Otra contribución importante a la gestación de la mujer fatal proviene del inglés Mathew Gregory Lewis, quien, a la edad de diecinueve años, escribió la que se convertiría en su obra más conocida, *El monje*[3], novela gótica de un romanticismo negro e hiperbólico, cuyo rotundo éxito, cuando se publicó en 1795, le abriría las puertas de la alta sociedad y de los círculos literarios de su época[4].

Matilde, la protagonista femenina de su obra, mujer letalmente seductora es, en realidad, un instrumento del Maligno y, como tal, induce al fraile Ambrosio, por el que siente una desenfrenada pasión, y que hasta entonces había sido un modelo de virtud, a buscar los más lujuriosos placeres y a realizar las más abyectas acciones, incluida la violación y el asesinato. Finalmente, el fraile muere de manera cruel y violenta.

Como Goethe en *Götz de Berlichingen,* creará, en la jovencísima Antonia, la contrafigura de la demoníaca Matilde.

Siguiendo con este breve y posible hilo conductor, sólo indicativo y, desde luego, no exhaustivo, en 1820 hallamos en John Keats y en su balada, *La Belle Dame sans Merci,* varios de los elementos que serán desarrollados posteriormente por los prerrafaelitas, y que luego, a través de ellos, pasarán al Simbolismo francés[5].

Un conocido fragmento de esta balada, de un extraño y mágico misterio, dice:

I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
They cried —La Belle Dame sans Merci
Hath thee in thrall[6].

Los reyes, nobles y guerreros, víctimas de un hechizo de la *Belle Dame,* avisan horrorizados al caballero del poema del peligro que corre.

En el ámbito de la novela exótica y decadentista, que se inicia con Théophile Gautier, la protagonista de *Une Nuit de Cléopâtre*[7] (1845), se perfila como la perfecta *femme fatale* que hace asesinar por la mañana a los amantes que han pasado la noche con ella. Cleopatra, como la «mantis religiosa»[8], mata al hombre con el que ha mantenido una relación sexual.

Gustave Flaubert, tras las huellas de T. Gautier, nos ofrecerá con *Salam-*

[1] *La carne, la muerte y el diablo, op. cit.,* pág. 207.

[2] En *Obras,* Barcelona, 1963. En la introducción de esta pieza dramática, basada en una crónica histórica, José M.ª Valverde señala que con ella Goethe se impuso en Alemania, como autor de primera línea, en el campo del teatro.

[3] Traducida al castellano, Barcelona, 1985.

[4] Lewis fue uno de los asistentes a la famosa reunión que, en una noche de junio de 1816, congregó a Lord Byron, Shelley, Polidori y Mary Godwin Shelley, y de la que surgiría la novela *Frankestein,* de ésta última, y posteriormente *El Vampiro,* de Polidori.

[5] M. Praz, *op. cit.,* pág. 219. Cfr. *infra.* pág. 334.

[6] J. Keats, *Poesía completa,* Madrid, 1978, págs. 321-325. «Vi pálidos reyes y príncipes/ pálidos guerreros, mortalmente pálidos estaban todos/ Gritaban —¡La Belle Dame sans Merci/ te ha esclavizado!» (traducción de la autora).

[7] La vida de esta mítica reina egipcia, sus amores con César y Marco Antonio y su trágico fin suicidándose con la mordedura de un áspid, sedujo la imaginación de la época, lo que se tradujo en la aparición de todo tipo de obras alrededor de su persona, tanto en el ámbito de la literatura, como en el de la música y pintura. Incluso G. B. Shaw escribiría, en 1901, una pieza teatral titulada *César y Cleopatra.*

[8] Este insecto hexápodo, llamado «mantis religiosa» por la actitud religiosa que aparenta tener, con sus patas anteriores recogidas, ante el macho se muestra primeramente receptiva, aceptando la cópula y, seguidamente, se vuelve y le arranca la cabeza de un mordisco.

bó[9] (1862), una novela preciosista y enjoyada, donde la hija de Amílcar Barca es la protagonista de una cruenta historia de amor. Algunos de los pasajes de la obra, de una gran fuerza plástica, ofrecen una imagen *avant-la-lettre* de muchos de los filmes de Cecil B. De Mille, como el que describe la aparición de Salambó en lo alto de la residencia real y su descenso por la larga escalinata, a la manera de una heroína del celuloide hollywoodiense:

> De pronto, la terraza más alta del palacio se iluminó, se abrió la puerta central, y una mujer, la misma hija de Amílcar, cubierta con vestidos negros, apareció en el umbral. Bajó la escalera que cruzaba oblicuamente el primer piso, después la segunda, la tercera, y se detuvo en la última terraza, en lo alto de la escalera de las galeras.
> Inmóvil y con la cabeza baja, contemplando a los soldados[10].

En el ámbito de la poesía, no podemos, claro está, obviar el citar a Baudelaire que, incuestionablemente, y una vez más, aparece como uno de los precursores de esta imagen:

> Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
> O Beauté?, ton regard, infernal et divin,
> Verse confusément le bienfait et le crime,
> et l'on peut pour cela te comparer au vin[11].

Para Baudelaire, la belleza de la mujer suele tener en general un valor de destrucción, y como se aprecia en el fragmento de la poesía que transcribimos, aun en los momentos de duda, no puede olvidar que tal vez procede de los mundos plutónicos.

En Inglaterra será A. Ch. Swinburne quien fije en los años 1860 el tipo de mujer fatal, en la literatura y poesía de aquel país. De débil masculinidad e influenciado tanto por Baudelaire como por Sade, hará desfilar en sus obras todo un cortejo de lujuriosos personajes emblemáticos del Eterno Femenino

9 En *Obras maestras*, Barcelona, 1972.

10 *Ibíd.*, pág. 467. Flaubert, como muchos románticos, siempre se sintió atraído por la visión de un Oriente lujurioso, lleno de vicios magníficos. En sus *Diarios*, los Goncourt, señalan que el temperamento del autor francés se adecua más a obras como *Salambó*, que a otras de tipo realista, afirmando que «su personalidad está muy bien disimulada en *Madame Bovary*». *Op. cit.*, pág. 57. Efectivamente, según palabras del mismo Flaubert, escribió *Salambó* para olvidar «le dégout que m'avait inspiré la Bovary». Citado por Fernando Gutiérrez en el prólogo a este relato. *Op. cit.*, pág. 400.

11 «Hymne à la Beauté», *Les Fleurs du mal, op. cit.* Se debe señalar, puesto que existe un cierto desconocimiento al respecto, que en esta obra son casi tantos los poemas en que la mujer es consuelo y esperanza trascendente, como en los que aparece como destructura y corruptora. José M.ª Valverde, en *Historia de la Literatura Universal*, Barcelona, 1986, vol. VIII, pág. 16, afirma que el mejor Baudelaire, en el tema femenino, «es el que habla a la mujer como mensajera de lo más alto y puro», y lo acusa de caer en un cierto efectismo retórico cuando quiere ser «diabólico».

en su vertiente de crueldad. Como la *Emperatriz Faustina*, creada por Satanás, en lo que se diría un desafío a Dios.

> Ella amaba los juegos que los hombres jugaban con la muerte, donde la muerte debe vencer; como si la sangre y el aliento de los hombres asesinados reanimasen a Faustina[12].

Para la novela de los Goncourt, *Manette Salomon*[13] (1867), nombre de la protagonista de la obra, joven judía, modelo y amante del pintor Coriolis, Félicien Rops realizó un dibujo. Referente a éste y a la charla que mantuvieron con el pintor, los hermanos anotan en su famoso *Diario:*

> Et Rops est vraiment éloquent, en peignant la crudité d'aspect de la femme contemporaine, son regard d'acier, et *son mauvais vouloir contre l'homme*, non caché, non dissimulé...[14].

Con toda certeza estos comentarios de Rops derivaban del tema de la novela, en la que Manette seduce y acaba tiranizando al artista Cariolis, a quien destruirá. Pero también es interesante observar la opinión del artista belga respecto a la mujer de su época, opinión que, como muchos otros hombres[15], también parecen compartir los Goncourt.

Barbey d'Aurevilly, un disidente del realismo, convertido a un catolicismo estetizante, escribe, en 1873, *Las diabólicas*[16], colección de relatos donde se hace patente su tendencia a lo blasfemo y lo satánico. Las protagonistas de estas historias, conforme el título de la obra, son mujeres que a su perversidad innata unen una insana voluptuosidad que, en ocasiones, como en el caso de la duquesa de Arcos de Sierra-Leone, en «La venganza de una mujer», se convierte en feroz y depravada sexualidad, que el protagonista de esta narración compara con Mesalina y Agripina[17].

A lo largo de su obra, y como se aprecia constantemente en muchas novelas de la época, Barbey d'Aurevilly establece continuos paralelismos entre ciertos rasgos de la mujer y de los animales. De Rosalba, la protagonista de *En un banquete de ateos*, escribe: «...tenía nervios de tigre...»[18]; y más adelante: «...dio un grito que no parecía sino brotado de la vulva de una loba»[19].

La Venus de las pieles[20] es una obra paradigmática en cuanto a la imagen de la *femme fatale*. Escrita por el alemán Leopold von Sacher-Masoch

12 Citado por M. Praz, *La carne la muerte y el diablo*, pág. 243.
13 París, 1979.
14 Citado en el catálogo de la exposición *Félicien Rops*, Bruselas, 1985, pág. 104.
15 Cfr. *supra*, págs. 85 y ss.
16 *Op. cit.*
17 *Ibíd.*, pág. 294.
18 *Ibíd.*, pág. 266.
19 *Ibíd.*, pág. 272.
20 *Op. cit.*

en 1881, conoció un notable éxito, en el que mucho tuvo que ver la franqueza del autor al abordar las relaciones sadomasoquistas, pero hoy su «modernismo» y su satanismo, inherente a un romanticismo decadente, más bien nos hace sonreír.

La sádica Wanda es para Severino, su amante y esclavo, un «hermoso demonio» que acostumbra a dar órdenes, tendida en un diván «con almohadones cubiertos de pieles de animales como una déspota oriental»[21].

La mujer vampiresa exige un decorado[22] cuyas características y pormenores son más fáciles de desarrollar en la literatura que en la pintura.

> La luz amarilla de los candelabros se refleja en el espejo, y las llamas rojizas de la chimenea juegan majestuosamente sobre el terciopelo verde, sobre la sombría cebellina de la capa, sobre la piel blanca y lisa, sobre la cabellera de tonos de fuego de la hermosa mujer, que vuelve hacia mí su cara fría y clara, dejando caer la mirada de sus ojos verdes[23].

Sacher-Masoch fue un autor muy admirado por los intelectuales de su época, especialmente en Francia, donde se publicaron sus obras completas y donde, en 1883, se le otorgó la Legión de Honor.

La última década del siglo aporta pocas novedades a la imagen literaria de la *femme fatale,* ya muy consolidada y ubicada en el sendero que irremediablemente la está conduciendo a un repetido estereotipo, al que no va a ser ajeno la naciente publicidad que, apropiándose de la imagen, la vaciará finalmente de todo contenido[24].

A pesar de ello, aún aparecerán «perversas deletéreas» que conocerán gran popularidad. Como Clara, que inicia a su amante ante el horrible espectáculo de una prisión china, preludio de la relación sexual que tendrán más tarde en un burdel[25]. En vano tratará el protagonista de huir de la sádica inglesa, bajo cuyo dominio caerá en todo tipo de abyecciones morales.

Al igual que Clara, también Conchita Pérez, protagonista de la novela de ambiente español *La femme et le pantin*[26] (1898), goza convirtiendo a los hombres en esclavos de la voluptuosidad. Concha es una «mala hembra», imagen del supuesto demonismo femenino al que sucumbe un patético Don Mateo.

---

21 *Ibíd.,* pág. 142.

22 Toda esta *mise-en-scène* hallará más adelante un medio de expresión idóneo en las imágenes cinematográficas que reconstruirán toda la parafernalia de aquellas primeras *vamps* del celuloide.

23 *Ibíd.,* pág. 144. Observamos cómo la mujer fatal de Sacher-Masoch también posee el pelo rojizo y los ojos verdes, a la manera de algunos felinos.

24 Cfr. *infra.,* págs. 381 y ss.

25 O. Mirbeau, *Le Jardin des Supplices,* París, 1917, pág. 134 (1.ª edición, 1899).

26 P. Louys. París, s/a. El personaje de Conchita ha sido llevado en dos ocasiones a la pantalla. La primera en un film de Sternberg que con el título de *Capricho español* interpretó Marlene Dietrich. Años más tarde, fue Brigitte Bardot, en un film que conservará el mismo nombre de la novela de Louys, quien interpretó el perosnaje de la cruel Conchita.

En los últimos años del siglo, esta iconografía de la moda, pero también de la misoginia, se habrá expandido por el resto de Europa. En Italia, D'Annunzio crea, con la figura de Hipólita Sanzio, un primer retrato discursivo de la mujer fatal y cruel[27], y por las mismas fechas publica una serie de sonetos sobre las adúlteras. Bajo la influencia de Swinburne las criaturas d'annunzianas poseen «Las virtudes soberanas de las mujeres destinadas a dominar el mundo con el flagelo de su belleza impura»[28].

En Alemania, el personaje de Lulú, protagonista de los dramas teatrales *El espíritu de la tierra* (1895) y *La Caja de Pandora* (1902), de F. Wedekind, símbolo sexual, o Don Juan femenino, sigue su destino, indiferente a la ruina que provoca a su alrededor. Y en España, Ramón del Valle-Inclán, en su obra más temprana —la comprendida entre 1895 y 1910— recorre esta faz negra del eros[29] con personajes como su Niña Chole, la bella criolla de *Sonata de Estío*[30].

Por lo que respecta a la literatura catalana, aunque en fecha bastante tardía, Prudenci Bertrana acude a las caducas fórmulas de la novela gótica para conducirnos, a través de la ignorante y terca virtud de aquel hijo de Quasimodo que es Josafat, a la sexualidad de Fineta, la «dona impura», y «d'Esguard maligne»[31], la mujer fatal que causa su perdición convirtiéndolo en asesino, la prostituta «ninfómana» anhelante de «tot un deliri d'amor antihumà, horrible, que aconseguís commoure les seves entranyes perverse, fartes d'amor de tota mena»[32].

Pero de todo este cortejo de fatídicas, será, fundamentalmente, la *Salomé* de Oscar Wilde[33], personaje tan caro a Moreau y Beardsley, entre otros, la que simbolizará ante la bandeja con la cabeza del Bautista aquella máxima realización orgiástica que es la muerte[34], significado último de la mujer fatal, en la que convergen Amor y Muerte, Eros y Tánatos.

En 1891, Oscar Wilde escribió *Salomé* en francés para que fuera llevada a la escena por Sarah Bernhardt[35]. Tres años más tarde, el amigo y amante de aquél, Lord Alfred Douglas, la tradujo al inglés, publicándose seguidamente con las famosas ilustraciones de A. Beardsley.

---

27 *El triunfo de la muerte,* Barcelona, s/a.

28 *Gazzetta Letteraria,* 4 de enero de 1896. Citado por M. Paz en *La carne, la muerte y el diablo, op. cit.,* pág. 265.

29 Sobre la variedad de perversiones que se encuentran en la obra de Valle-Inclán, L. Litvak, en *Erotismo fin de siglo,* Barcelona, 1979, cita en su bibliografía, y como posibles antecedentes, un artículo de B. Terry, aparecido en la *Revista de Estudios Hispánicos,* I, 1 de mayo de 1967, págs. 61-88, que tiene el significativo título «The influence of Casanova and Barbey d'Aurevilly on the *Sonatas* of Valle-Inclán.»

30 *Obras escogidas,* Madrid, 1965.

31 *Josafat,* Barcelona, 1977, págs. 51-52. (1.ª edición 1906).

32 *Ibíd.,* pág. 37.

33 Barcelona, 1979.

34 G. Bataille, *El erotismo,* Barcelona, 1980.

35 Este proyecto no se llevaría a cabo, pues la censura no permitió a la famosa actriz, llevar a cabo la representación.

La visión que O. Wilde nos ofrece de la joven y obediente hija de Herodías, que, según el Nuevo Testamento, se limita en una breve aparición a obedecer a su madre[36], poco tiene en común con la seductora Salomé cuyo exacerbado deseo por Iokanaan llega hasta el límite de la necrofilia.

Cuando los soldados le traen la cabeza del Bautista —que, en contradicción con el texto religioso, es ella quien solicita— la toma entre sus manos y murmura: «No has querido dejarme besar tu boca, Iokanaan. Pues bien, la besaré ahora. La morderé con mis dientes como si fuera un fruto maduro...»[37].

Del mismo modo que Moreau había hecho unos años atrás en el área de las artes visuales, O. Wilde ha transformado a la insignificante Salomé en una *femme fatale,* pero más turbia, más maléfica.

Hubo otras *Salomé,* las de Flaubert, Laforgue, Mallarmé... Sin embargo, a pesar de su excesiva y decadente retórica, y a pesar de poseer «toda la esterilidad de una excesiva civilización»[38] la *Salomé* de O. Wilde, conectando con el gusto y la moda de la época, fue la más popular.

Como conclusión, podemos afirmar que de la lectura de muchas novelas del periodo, se infiere que pocos autores rechazaron la facilidad que les ofrecían una serie de fórmulas estereotipadas, conformando una imagen que respondía, tanto a las demandas de una moda, como a la creencia de que esta imagen se aproximaba, con más o menos justeza, a la de la Mujer Moderna.

Todo ello coadyuva enormemente a que en la novela de éxito que sobre este tema se escribe, que irá más allá del cambio de siglo, se acuse una falta de rigor y una pobreza literaria a la que no es ajena el constante recurso al cliché de la *femme fatale.* Incluso entre muchos de los autores más originales, esta imagen desencadenará, inevitable y automáticamente, una serie de reproducciones idénticas, y de los adjetivos «tigresa», «peligrosa», «demoníaca», «perversa» e «impura», se hará un verdadero abuso. En realidad, la *verdadera mujer,* está indisolublemente asociada al pecado: «Elle est femme entièrement; il se dégage d'elle une subtile odeur de péché...»[40].

Asimismo, —y quizá debemos interpretarlo como un reflejo del miedo del hombre finisecular a la mujer nueva— en la mayoría de esta novelística se produce una inversión de los papeles tradicionalmente asignados a uno y otro sexo: Don Juan se convierte en doña Juana, es decir, el hombre se somete y la mujer domina. Ahora bien, también existe en este sometimiento una perversión masoquista a la que conduce aquella búsqueda intelectual de sensualidades y erotismos raros, sofisticados y extravagantes, apreciable especialmente en la figura del decadente y que, irremediablemente, conduce a la crueldad, a la perfidia e incluso a la muerte. Eros y Tánatos van a ir constantemente de la mano en la literatura de aquel romanticismo negro.

---

36 S. Marcos, VI:27.

37 *Op. cit.,* pág. 78.

38 H. Jackson. *op. cit.,* pág. 85.

39 Ya en los años ochenta, la imagen de aquella turbia Monna Lisa, popularizada por el famoso análisis de W. Pater, había llegado a asumir la condición de moda en algunos ambientes de París, donde muchas elegantes snobs trataban de imitar lo que se calificaba de *sourire à la Lise.* Pero, sobre todo, el mito de la mujer fatal se materializó en las grandes artistas y cortesanas de aquellos años: Sarah Bernhardt, Cléo de Mérode, la Bella Otero... «Europa entera estaba pendiente de los caprichos de estas mujeres que sentaban las bases de la moda. Se perfumaban con opoponax y corylopsis. Consumían perfumes de Pivert Azurea, trébol encarnado o violeta preciosa de Pinaud. Fueron las primeras que utilizaron aparatos higiénicos como el bidet y la *douche à jet rotatif marval.* Las mujeres que querían parecerse a Liana de Pougy o a Cléo de Mérode, que eran altas y esbeltas, tomaban para adelgazar la tiroidina Bouty. Otras que preferían emular a la Bella Otero, se esforzaban para aumentar el tamaño de sus pechos, tomando píldoras orientales o Mamilario Royal.

En cuanto a los hombres, para poder responder apropiadamente a tan desbordadas pasiones, se aprisionaban con Píldoras Urania, Perlas de Oro, Granulados Virilina o cinturones magnéticos Herculex y Electrovigor». L. Litvak, *op. cit.,* pág. 149.

40 P. Valdagne, *Mon Fils, sa femme et mon amie,* París, 1904, pág. 84.

CAPÍTULO XIV

Antecedentes plásticos

Si bien a partir del Renacimiento, el estudioso empieza a familiarizarse con la representación de imágenes que, sobre todo, bajo el título de Venus, son claro exponente de la presencia del sexo y el placer en las artes visuales, el erotismo de estas figuras no es activo ni reivindicativo, sino pasivo *(La Venus dormida,* Giorgione).

En esta iconografía del deseo sexual masculino, encarnado generalmente en el desnudo de una bella mujer, ésta siempre parece aguardar la iniciativa del hombre, al que se ofrece. Incluso la *Maja* goyesca, aunque ya anticipa la desinhibición y la falta de pudor de la *Olimpia* de Manet, está ahí, tendida y esperando, sólo para el exclusivo placer del varón. La iniciativa, unida al dominio y a una cierta perversidad, se desconoce —salvo casos aislados— en la iconografía tradicional de la figura femenina que, en todo caso, es representada como complacida y complaciente objeto sexual.

Ahora bien, investigando en los prolegómenos del romanticismo, y casi coincidiendo en el tiempo con la aparición de la figura literaria de Adelaida (Goethe)[1], el artista inglés, de origen suizo, Henry Fuseli realizó una serie de imágenes que, a pesar de no hallar una continuidad en las obras de la nueva generación de artistas, nos proporcionan un punto de referencia a manera de génesis de la iconografía de la *femme fatale.*

En un óleo muy característico de los gustos e intereses de este artista, *Titania acariciando a Botton* (1780-1790), basado en una escena de *El sueño de una noche de verano* (W. Shakespeare), vemos cómo del fondo oscuro emergen, a ambos lados de las dos figuras principales, una serie de personajes entre los cuales llama la atención la imagen de una joven de mirada malevolente dirigida al espectador, que conduce a un viejo atado con una cadena, como si de un animal doméstico se tratara.

En otra curiosa obra, un pequeño dibujo, significativamente titulado *Crueldad femenina* (1817-1822), una mujer observa a un hombre caído o prisionero en un pozo, a quien engaña tendiéndole, para salir de él, y a manera de cuerda, su larga trenza, pero sin permitirle asirla, haciendo de ello un divertimento sádico a la manera del juego de un gato con un ratón.

Un análisis de la obra privada de Fuseli (dibujos, bocetos), no sólo pone

[1] Cfr. *supra,* pág. 118.

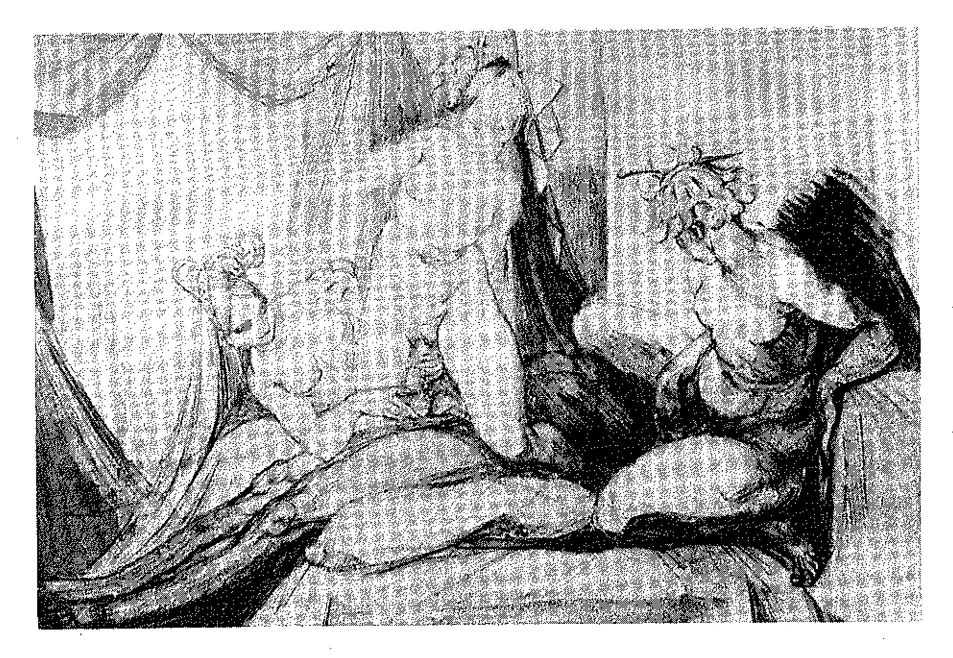


Henry Fuseli, *Titania acariciando a Botton,* 1780-1790, óleo, 250 × 285, *Tate Gallery,* Londres.

de relieve la tendencia del artista a las fantasías sexuales, que en ocasiones rozan lo obsceno[2], sino que en éstas la mujer aparece como símbolo del sexo y de la maldad, mientras que el hombre es su esclavo y víctima. Aspectos que quedan perfectamente reflejados en el dibujo *Escena de dormitorio (c.* 1820), en el que tres mujeres violentan sexualmente a un varón que aparece pasivamente sumido en la impotencia.

Sin embargo, a pesar de la realización de estas imágenes, sería incorrecto afirmar que Fuseli fue el iniciador de la figura de la mujer fatal, puesto que estas creaciones quedaron prácticamente reducidas a un número desconocido de dibujos, casi todos privados. En su obra oficial, este tipo femenino sólo aparece en contadas ocasiones. Es decir, no existió voluntad artística de crear un determinado tipo iconográfico, ni existió continuidad histórica.

[2] P. Webb, *The Erotic Arts,* Boston, 1975, págs. 151-153. Este autor afirma que Fuseli realizó cientos de dibujos eróticos, muchísimos de los cuales fueron destruidos a su muerte por su viuda.



Henry Fuseli, *Escena de dormitorio*, c. 1820, procedencia, P. Webb, *The erotic Arts.*

En realidad, habremos de esperar la aparición de la obra de dos artistas prácticamente de la misma edad, uno inglés, Dante Gabriel Rossetti, y otro francés, Gustave Moreau, para que la imagen femenina, objeto del presente estudio, aparezca e inicie, ya sin interrupción, un camino visual que conducirá a la culminación en que se dan todas las características de la *femme fatale*, como será el caso de *El ídolo de la perversidad* (pág. 305), de Jean Delville, o *Sensualidad* (pág. 302), de Franz von Stuck, ambas de 1891.

Dante Gabriel Rossetti

Aquel dualismo, del que ya señalamos que fue uno de los rasgos esenciales de la psicología del hombre del siglo XIX, aparece también reflejado en la obra del poeta y pintor prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), tanto en su aspecto literario como en el plástico. Rossetti sabía que existía una belleza de la carne y una belleza del espíritu y anhelaba una fusión armoniosa de ambas, que se plasmará en su poesía, unión en la que carne y espíritu se complementan y enaltecen mutuamente[3].

[3] A. C. Benson, *op. cit.*, pág. 123.

Esta dualidad se desdoblará, en su obra plástica, en dos épocas. En la primera, Rossetti, coherente con la inicial doctrina pictórica de la Hermandad Prerrafaelita, evoca con su pincel una imagen de la pureza, la inocencia y la virginidad femeninas, en obras como *Ecce Ancilla Domini*, de 1850. En la segunda época, alrededor de diez años más tarde, bajo la inspiración del *Cinquecento* veneciano (especialmente del Veronés, que admirará en París) y dominado, tanto estética como emocionalmente, por la personalidad y relación con algunas de sus modelos, realizará una serie de sensuales retratos de ellas que serán el inicio de lo que bien se puede calificar de culto rossettiano a la belleza femenina. En efecto, a partir de 1860, el tema de la mujer —motivo sobre el que obsesivamente se centra casi todo el *corpus* de su obra, en sus dos vertientes— será prácticamente el único que cultivará el pintor, fecha en que resueltamente se alejará de los principios originales del Prerrafaelismo y de la influencia del *Quattrocento* sienés y florentino, para entregarse a la representación de imágenes como *Bocca baciata* de 1859, que inaugura una nueva fase iconográfica de la figura femenina, contrapunto de aquella Beatriz anterior, esposa mística y celestial de Dante, a la que él había dedicado su atención en una primera época.

Condenada cuando su exhibición por «vulgar» y «sensual»[4], este nuevo tipo de mujer, de poderoso y ancho cuello, labios curvados y abundante cabellera, comunica una impresión de morbosa voluptuosidad. La imagen corresponde a Fanny Cornforth, tal vez una prostituta, que durante diez años fue la principal modelo y también amante del pintor. Al fondo, y a la altura de la cabeza, aparecen unas caléndulas, lo que, en el lenguaje de las flores —muy significativo para Rossetti— simboliza dolor y remordimiento[5]. La manzana en el ángulo inferior derecho del cuadro puede hacer alusión a la tentación.

En esta serie de obras que Rossetti inicia ahora, la mujer fatal no ha alcanzado su letal madurez, pero el sendero ya está trazado. Y éste se acentuará en la segunda mitad de la década de los años 1860, bajo la influencia de los deletéreos personajes femeninos de *Poems and Ballads*[6] (1866) de su amigo el poeta Swinburne con quien, a partir de 1860, le unirá una estrecha amistad. Entre ambos artistas hubo mutas influencias[7] que todos los estudiosos han puesto de relieve y, desde luego, todo parece indicar que no es ajena a éstas la nueva imaginería femenina de Rossetti[8]. Un claro ejemplo de ello lo hallamos en el cuadro *Lady Lilith* (1864-68) para el cual Swinburne tuvo gran-

[4] V. Surtees, *The Painting and Drawings of Dante Gabriel Rossetti. 1828-1882*, Oxford, 1971, vol. I, pág. 68.

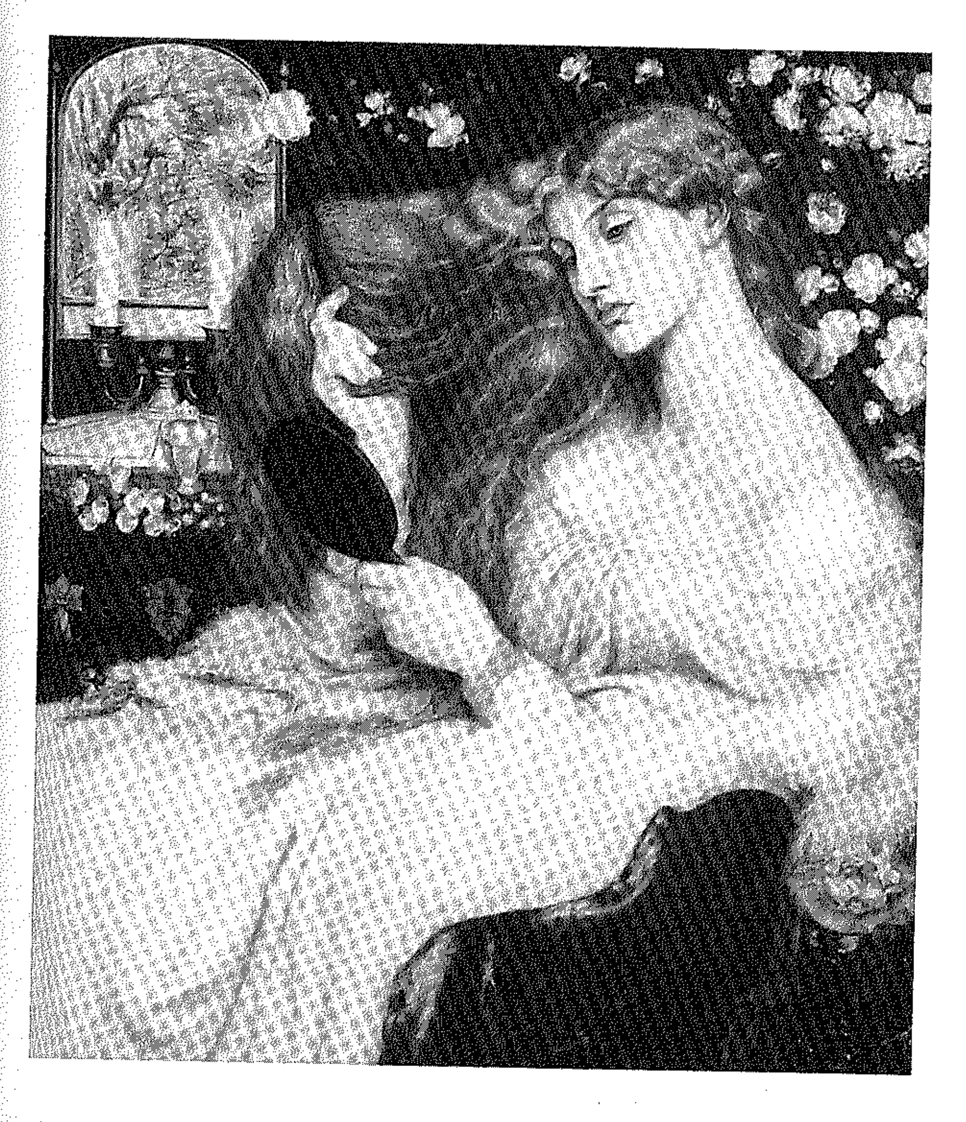
[5] *The Pre-Raphaelites, op. cit.*, pág. 25.

[6] A. C. Swinburne, *op. cit.*

[7] En este periodo Swinburne mostraba sus poemas a sus amigos para que éstos le dieran su opinión. Rossetti incluso se cuidó de llevarlos a algunas editoriales.

[8] V. M. Allen, *The femme fatale: A study of the early development of the concept in mid-nineteenth century poetry and painting*, tesis doctoral, inédita, Boston University, 1979, pág. 220.

D. G. Rossetti, *Bocca baciata,* 1859, óleo, col. particular.



D. G. Rossetti, *Lady Lilith*, 1868.

des elogios. Amalgama de la Lilith del *Fausto* de Goethe[9]. y de la *Belle Dame sans Merci* de Keats[10], este personaje es para Rossetti la *femme fatale* moderna, aunque él nunca utilizó este término.

Como ya había hecho anteriormente Turner, Rossetti, en ocasiones, componía sonetos para sus cuadros, que colocaba en un ángulo de la obra, en una combinación de pintura y poesía. En relación con *Lady Lilith,* escribió en 1870 a su amigo el doctor Hake:

> You ask me about Lilith —I suppose referring to the picture-sonnet. The picture is called *Lady Lilith* by rights (Only I thought this would present a difficulty in print without paint to explain it), and represents a *Modern Lilith* combing out her abundant golden hair and gazing on herself in the glass with that complete self-absorption by whose fascination such natures draw others within their draw circle.
>
> The idea which you indicate (viz: of the perilous principle in the world being female from the first) is about the most essencial meaning of the sonnet[11].

No deja de ser coincidente que la recreación de esta figura de la mitología hebrea, que se rebela contra Adán, su esposo, y mata a niños recién nacidos, sea contemporánea de los movimientos ingleses de emancipación de la mujer y de las grandes controversias sobre planificación familiar de la década de 1860. La *New Woman,* probablemente la moderna Lilith a que se refiere Rossetti en su carta, también trata de emanciparse del control del varón y de ella se dice que rechaza la maternidad. Por otra parte, quisiéramos señalar, asimismo, la consideración que hace Rossetti en su carta al doctor Hake, sobre lo «peligroso» del principio femenino del mundo.

A partir de este momento, Lilith será sinónimo, junto a otras figuras de la mitología, la literatura y la pintura, de la mujer fatal. Otros artistas la pintarán[12], varios escritores recurrirán a este personaje[13], e incluso un crítico evocará a esta diablesa en un comentario sobre la actriz Sarah Bernhardt:

> Ella (S. Bernhardt) participa de todo esto, es una encarnación del espíritu que, en todas las épocas y en todos los sitios, llámese Lilith, Lamia o Gioconda, parecida a la Belle Dame sans Merci, embruja el corazón y la cabeza de un hombre con su encanto[14]...»

[9] Rossetti, que ya había leido la obra de Goethe en su infancia de niño estudioso, realizó en su juventud algunas ilustraciones para la misma, tal vez de ahí procede su conocimiento de la diablesa Lilith.

[10] Cfr. *infra,* págs. 228 y ss.

[11] Citado por V. M. Allen en «One strangling Golden Hair: Dante Gabriel Rossetti's Lady Lilith», *The Art Bulletin,* Nueva York, 1984, pág. 286.
Rossetti escribió para esta obra un poema al que dio el mismo nombre de la tela y que publicó en *Poems,* 1870. En 1881 volvió a publicarlo pero cambiando el título por el de «Body's Beauty». En la edición de 1870 también aparece una balada con el tema de Lilith titulada «Eden Bower».

[12] John Collier, Kenyon Cox, entre otros.

[13] En *Sonata de estío, op. cit.,* pág. 397, Valle-Inclán compara a la Niña Chole con ella, y Remy de Gourmont escribe en 1892 una obra que titula *Lilith.*

Rossetti pintó otras inquietantes figuras femeninas que, asimismo, analizaremos en la última parte de esta investigación. Su estudio pone de relieve que la cualidad fatal de sus mujeres es, sobre todo, alusiva, poco evidente —y claro ejemplo de ello es *Lady Lilith*— lo que explica que recurra al lenguaje eufemístico[15] para referirse al sexo y al supuesto peligro inherente al Eterno Femenino.

Edward Burne-Jones

Asociado a la segunda fase del movimiento prerrafaelita, Burne-Jones (1833-1898) iba a convertirse, en la década de los años 1870 —después del intento de suicidio de Rossetti en 1872— en el *leader* de la estética de este grupo, que recrearía de manera muy personal, a partir del academicismo medieval de la primera época prerrafaelita.

Este artista, que abandonó por el arte sus estudios de teología en Oxford, se inició en la pintura bajo la guía de Rossetti, cuya influencia es evidente en su obra inicial. Como éste, Burne-Jones tiene a la mujer como tema principal de su trabajo, ofreciéndonos de ella una imagen melancólica, perdida en lejanas ensoñaciones, y acentuando, incluso más que su maestro, la visión de un ser sustraído a lo cotidiano, tal vez como una proyección de él mismo: «El ahora no me llama la atención para vivir en él»[16], afirmaría en una ocasión.

Entre 1859 y 1873, Burne-Jones visitará Italia y sus museos en cuatro ocasiones, y progresivamente irá adquiriendo un estilo que, fundado principalmente en la obra de Mantegna, Botticelli y Miguel Ángel, aplicará, salvo raras excepciones, al desarrollo de temas literarios.

Laus Veneris (1873-78) se ha calificado a menudo como una de sus mejores obras. El tema está basado en la leyenda alemana de *Tannhäuser* y del caballero que llega al Monte de Venus y se abandona a una vida de placeres eróticos. Aunque la ópera de Wagner era ya conocida por aquellas fechas, todo indica que para su cuadro Burne-Jones se inspiró en la recreación poética que, con el nombre de *Laus Veneris,* —el mismo que adoptó el pintor— había realizado su amigo y poeta Swinburne, obra que precisamente le dedi-

[14] W. Baring, en «Sarah Bernhardt», Greenwood Press, s. a. Citado por C. Herrmann en su introducción a S. Bernhardt, vol. I, págs. 17-18, *op. cit.*

[15] Rossetti siempre fue muy respetuoso con la moral victoriana y en sus pinturas evitó la representación del desnudo femenino. Su *Venus Verticordia,* con el pecho descubierto, es una de sus rarísimas excepciones. V. M. Allen, *op. cit.,* pág. 233.

[16] Citado por C. de Sobregrau, VV. AA., «Burne-Jones y la Inglaterra prerrafaelita», *El Simbolismo. Soñadores y visionarios,* Madrid, 1984, pág. 97.



Eduard Burne-Jones, *Laus Veneris*, 1873-78, óleo, 122 × 183, *Laing Art Gallery*, Newcastle.

có, y con la que contribuiría al interés de los ingleses por las leyendas y relatos alemanes [17].

La aproximación a la representación de *Laus Veneris* por Burne-Jones se halla tan cerca del espíritu de Swinburne, que se diría que poesía y pintura son la doble expresión de una misma idea [18].

En esta obra, de brillante colorido, encerrado en un claustrofóbico espacio, se aprecia aquella opresiva languidez que tan frecuentemente se extiende por las obras de los decadentes. Venus, con aspecto enfermizo y ausente, ha colocado su corona sobre las rodillas, y su flor emblemática, la rosa, aparece junto a ella, en el suelo. A su lado unas jóvenes la entretienen con música, y detrás, a través de una ventana de no resuelta perspectiva, surgen las figuras de unos caballeros medievales. Todo el cuadro, que da la impresión de un brillante tapiz, responde a aquel «ensueño romántico-neurótico» [19] que los prerrafaelitas quisieron llevar a la pintura.

Respecto a otros análisis, permítasenos recurrir, una vez más, a los comentarios de la crítica de la época, que, corroborando nuestras hipótesis, hacen continuamente especial hincapié en los aspectos relacionados con el posible elemento erótico sobre el que giran casi obsesivamente. Uno, entre otros muchos testimonios, es la interpretación que de la figura de esta Venus realizó el escritor Henry Hames, en un artículo para *Nation:* «She has the face and aspect of a person who has had what the French call an «intimate» acquaitance with life» [20]. Opinión a la que se añadiría la más explícita del francés Octave Mirbeau: «Estos ojos con círculos violáceos son únicos en el arte, y uno no puede saber si son el resultado de onanismo, safismo, amor natural o tuberculosis» [21].

Venus, la mujer fatídica que pierde al caballero Tannhäuser, languidece con aquella belleza de la inercia [22], en una atmósfera sutilmente mórbida y sensual.

Como su maestro Rossetti, Burne-Jones alude al sexo usando un lenguaje culto, refinado y eufemístico, no asequible a la mayoría del público. Ello contribuiría, también, a hacer de él uno de los pintores predilectos de los «exquisitos», no sólo en su propio país, sino también en Francia, en donde J. K. Huysmans, M. Barrès y Jean Lorrain, entre otros, contribuyeron a crear un culto snob del Prerrafaelismo, y en particular, de este pintor [23].

Gustave Moreau [24]

Mientras, en Londres, Eva se metamorfosea en Lilith, en París, por las mismas fechas, se transforma en Salomé, bajo el pincel de Gustave Moreau (1826-1898), pintor perteneciente al movimiento Simbolista y creador de fantasías bíblicas y mitológicas que traducirá al lenguaje visual de manera preciosista y enjoyada.

La reputación de Moreau se debe principalmente al escritor Huysmans y a los entusiastas comentarios que éste hizo en su novela *A rebours* de la imagen de Salomé creada por el pintor [25]. Esta admiración contribuiría a convertirlo en el ídolo de los poetas simbolistas.

Gustave Moreau empezó a realizar sus series sobre esta figura bíblica alrededor de 1875, pero unos diez años atrás, en obras como *Edipo y la Esfinge* (pág. 259) y *El joven y la Muerte*, entre otras, su pincel ya había evocado —exactamente en la época que en Londres, Rosetti creaba su Lilith— una imagen de mujer subrepticiamente amenazadora e inquietante. Como en el pintor y el poeta inglés, en Moreau, el mal consustancial al poder de la

---

17 William Morris también recurrió a esta historia en uno de los relatos de su ciclo narrativo *The Earthly Paradise* (1968-1870).
18 VV. AA., *The Pre-Raphaelites, op. cit.*, pág. 230.
19 H. Hofstätter, *Historia de la pintura modernista europea*, Barcelona, 1981, pág. 35.

20 Citado en VV. AA., *The Pre-Raphaelites, op. cit.*, pág. 230.
21 Citado por P. Webb, *op. cit.*, pág. 204.
22 Cfr. *infra*, págs. 219-20.
23 J. Lethève, «La connaissance des peintres préraphaélites anglais en France»), *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1959, vol. 53, págs. 315-327.
24 De este artista véase, *L'assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau.* (Al cuidado de P. L. Mathieu), París, 1984.
25 Cfr. *supra*, pág. 113.

mujer no se aprecia en una primera y simple mirada, dificultad que viene acentuada por el hecho de que este artista acude a fuentes mitológicas y bíblicas de las que el espectador ha de estar previamente informado.

Si tomamos, a modo de ejemplo, el óleo *Edipo y la Esfinge,* obra que produjo sensación en el Salón de 1864, y para cuya realización Moreau tuvo presente el cuadro, del mismo título, ejecutado por Ingres en 1808, observaremos que la aproximación al tema es totalmente diferente en ambos pintores. En la obra de éste último, quien domina la escena es Edipo. El rostro airado de la Esfinge, el gesto agresivo de su pata, que duda en atacar, viene domeñado, no sólo por la imagen poderosa de Edipo, sino también por la seguridad de su gesto y de su mirada. La obra de Moreau es radicalmente distinta. En ella, quien domina es la Esfinge, que se diría intenta subyugar con la mirada a un Edipo de rostro algo afeminado (aunque menos de lo que apreciaremos en otras obras), que retrocede ligeramente ante la actitud provocativa de la bella y enjoyada ogresa, que lo empuja y retiene con sus zarpas y con su agresivo pecho. Jullian y Hosftätter[26] coinciden en afirmar que Moreau, no sólo se inspiró en Ingres para realizar este cuadro, sino también en un poema de Heinrich Heine, del que transcribimos a continuación alguno de sus fragmentos:

> Frente a la puerta, había una esfinge, un ser híbrido de horrores y placeres, cuerpo y garras de león, mujer por su cabeza y sus senos.
> ¡Una hermosa mujer! Su sabia mirada habla de salvajes placeres; los mudos labios se curvan en sonrisa de sosegada confianza.
> (...) y por fin, voluptuosamente, me abrazó, destrozando mi pobre cuerpo con sus leoninas garras.
> ¡Dulce tormento y delicioso dolor! ¡Placer y sufrimiento inconmensurables! Al mismo tiempo que el beso de su boca me hacía dichoso, sus garras me desgarraban horriblemente[27].

La actitud y la mirada, tanto de Edipo como de la Esfinge-mujer, sugieren, por encima de cualquier otro aspecto, enfrentamiento, del que se colige rivalidad, uno de los parámetros de la conocida como «guerra de sexos», que se desarrolló sobre todo en los últimos años del siglo.

Por otra parte, mientras en la obra de Ingres está ausente toda alusión sexual, cuanto más se analiza el cuadro de Moreau, más evidente se hace su soterrado erotismo, que vendría corroborado, además, por la lanza roja que sostiene Edipo, conocido símbolo de la sexualidad masculina[28] y por la ya citada poesía de Heine, cuyo contenido está lleno de referencias sadomasoquistas.

Delevoy se pregunta, refiriéndose a esta y otras obras de Moreau, si el

---

[26] Ph. Julian, *op. cit.*, pág. 200. H. Hofstätter, *Gustave Moreau,* Barcelona, 1980, pág. 66.
[27] Transcrito por H. Hofstätter, *Gustave Moreau, op. cit.*, págs. 66-67.
[28] J. E. Cirlot, *op. cit.*

J. A. D. Ingres, *Edipo y la Esfinge*, 1808, óleo, 189 × 144, *Musée du Louvre*, París.

público que visitaba el Salón podía interpretar correctamente lo que él calificaba de «festival de símbolos»:

> Aurait-elle pu déchiffrer, cette foule avide d'interdits, d'aussi complexes croisements? Aurait-elle pu voir, en la féline Salomé, la grande postituée de l'Apocalypse? Aurait-elle pu atacher à la panthère noire et à l'éventail de plumes de paon, le sens de la luxure? *Au sphinx tenant entre ses griffes le corps délabré d'une victime masculine, le symbols de la domination*[29].

También en *Jasón* subyace la idea de la fatalidad de la mujer. El héroe tesalio, con apariencia de un joven hermafrodita[30], parece estar ajeno a la presencia de su esposa, quien, mirándole con una intensidad de dominio casi hipnótico, y con su mano sobre el hombro de él, parece querer detener, por inútil, el gesto triunfante de Jasón, puesto que está condenado a morir.

Anunciadora de la muerte, Medea sostiene la redoma con el veneno, mientras guirnaldas de flores de eléboro venenoso cubren parte de su cuerpo desnudo y una serpiente se ondula a lo largo de su pierna. Jasón, que abandonará a Medea por Glauce, pagará con la vida su pasión por una mujer y su infidelidad con otra. Castigado por los dioses, morirá al derrumbarse parte del maderamen de la nave Argo, junto a la cual estaba sentado. Antes, Medea se había vengado provocando la muerte de Glauce con un vestido envenenado que le había regalado y degollando a los dos hijos que había tenido con Jasón. El poder destructivo de Medea está simbolizado por la pequeña esfinge que corona la columna que aparece a su lado[31].

Como en Rosseti, la iconografía femenina de Moreau, está mayoritariamente compuesta por seres inaccesibles, misteriosos, insondables, mujeres-mito (el aspecto mítico es mucho más acusado en Moreau), sustraídas a lo cotidiano y lo vulgar. A estas peculiaridades se agrega además, en muchas ocasiones, la de ser mujeres portadoras de la muerte o provocadoras de dolor y catástrofes. Salomé[32], aquella «refinada asesina»[33] será el más característico ejemplo de toda esta iconografía.

Ya hemos señalado páginas atrás, los problemas sociales y la moral imperante en la época y expuesto nuestras reflexiones e hipótesis sobre las que fundamentar la aparición de estas imágenes que enfatizan el aspecto más negativo del Eterno Femenino, pero es obvio señalar que no todos los artistas recurrieron a ellas. No fue este el caso de Rossetti y Moreau. Del primero, de quien estamos bien documentados, nada hace evidente que albergase sentimientos de tipo misógino, ni ningún tipo de acritud hacia la mujer; en este

29 R. L. Delevoy, *op. cit.*, pág. 43. (Subrayado por la autora).

30 Cfr. *infra*, págs. 307 y ss.

31 E. Schuré comentará con respecto a este lienzo: «Par son idéal, le héros conscient aspire aux cimes, par sa passion, la femme conduit aux gouffres.» Citado en VV. AA., *Le Symbolism en Europe*, *op. cit.*, pág. 136.

32 Cfr. *infra*, págs. 188 y ss.

33 J. K. Huysmans, *op. cit.*, pág. 102.

aspecto, sus relaciones con el sexo opuesto fueron normales. Consecuentemente, hemos de colegir que la iconografía que de ella nos ofrece obedece a otros motivos ajenos al repudio, entre los que puede existir un rechazo de lo cotidiano y vulgar, que vendría acrecentado por un sentimiento esteticista, unido a una atracción por lo morboso y prohibido.

Respecto a Moreau, concurren otras circunstancias. De entre éstas, destaca el que no se le conoce aventura amorosa alguna (nunca contrajo matrimonio), y el que vivió encerrado entre su pintura y una madre, a quien, según todos los testimonios, adoraba[34]. Por otra parte, el hecho de que a su muerte exigiera la destrucción de toda la correspondencia y documentos que pudieran informar sobre su vida privada, unido a su interés por representar constantemente en su obra la figura del hermafrodita, o recurrir para sus temas a personajes como Narciso, Ganimedes, Orfeo o san Sebastián, dio pábulo a la hipótesis de su homosexualidad, hipótesis que se reforzó por la absoluta admiración que despertó en conocidos homosexuales (Jean Lorrain, O. Wilde, R. de Montesquiou, Proust, o entre heterosexuales indecisos: Péladan, e incluso, Huysmans)[35]. Nada, sin embargo, ha podido ser probado al respecto, pero sí se ha podido constatar cómo en sus notas habla con ternura de su héroe: Edipo, Jasón... Por el contrario, execra a las mujeres por cuya causa aquellos jóvenes héroes murieron:

> Cette femme ennuyée, fantasque, à nature animale, se donnant le plaisir très peu vif pour elle, de voir son enemi à terre, tant elle est dégoûtée de toute satisfaction de ses désirs.
>
> Cette femme se promenant nonchalamment d'une façon végétale et bestiale dans les jardins qui viennent d'être souillés par cet horrible meurtre qui effraye le bourreau lui-même, qui se sauve éperdu —tu jouirais vraiment.
>
> *Quant je veux rendre ces nuances-là je les trouve, non pas dans mon sujet, mais dans la nature même de la femme dans la vie,* qui cherche les émotions malsaines et qui, stupide, ne comprend même pas l'horreur des situations les plus afreuses[36].

Texto fundamental, como señala Delevoy, para acercarnos a las complejidades del alma de este artista, que además, y como afirmó en diversas ocasiones, consideraba la intromisión en serio de la mujer en el arte como «un desorden sin remedio»[37]. Este texto, fragmento de una carta del propio Moreau, así como la información que sobre su persona y obra se posee, y que, si bien brevemente, hemos expuesto, tal vez permitan establecer una hipótesis aproximativa a la respuesta sobre el porqué de la peculiar iconografía de este

34 Cuando ésta falleció, Moreau, que ya tenía cincuenta y ocho años, padeció una grave crisis que hizo temer por su salud mental. Hofstätter, en *op. cit.*, pág. 24, refiere que el pintor inconsolable, vagaba por los lugares que había frecuentado con su madre cuando niño, y estallaba en incontenibles sollozos.

35 P. L. Mathie, «Gustave Moreau amoreux», *L'Oeil*, París, marzo 1974, págs. 28-33.

36 G. Moreau, *L'assembleur de rêves*, *op. cit.*, pág. 79. (Subrayado por la aurora).

37 Ph. Jullian, *op. cit.*, pág. 77.

artista, quien, tránsfuga de la realidad cotidiana y tangible, convierte a la mujer, en un mito inaccesible, lo que equivale a decir inexistente, y, por tanto, ausente de su entorno real. No deja de ser una forma de negación.

En la década de los años setenta, y con pocos meses de diferencia, surgen tres obras significativas que van a definir los rasgos esenciales de la mujer fatal. Se trata de los cuadros de Moreau sobre el personaje de Salomé (páginas 193 y 195), los óleos *Astarté Siriaca* de Rosetti y *El hechizo de Merlín,* de su discípulo E. Burne-Jones. La primera es una mujer del Nuevo Testamento, la segunda procede de la mitología asirio-babilónica y la tercera de una leyenda medieval francesa.

Todas ellas, con el poder de su belleza maléfica, conducirán al hombre al abismo. Si Salomé es la causante de la muerte por decapitación de san Juan Bautista, el amor de Astarté (también conocida por Ishtar), cruel diosa de la fertilidad y voraz amante, se revela totalmente funesto para los hombres a quienes desea y subyuga. En cuanto a Nimué, en cuya cabeza, a imagen de la Medusa, anidan las serpientes, engaña a su maestro Merlín, con un maléfico hechizo que lo deja sin poder alguno[38].

Respecto a éstas y otras obras de tema similar, de los años 1860 y la década de 1870, es interesante observar, que junto a influencias residuales del Romanticismo, que las hay, aparece la imposibilidad del artista de desprenderse de la doble moral imperante, lo que explica que en sus referencias a la mujer, como sinónimo de los instintos sexuales y del mal, recurra a una serie de disfraces que serán bíblicos y mitológicos, históricos o de legendarias leyendas, en las cuales el nombre de la mujer evoca infortunios y muerte. Empero todos estos maquillajes para enmascarar una idea exigirán, por parte del público, una información, una cultura, de la que está desprovista el espectador medio[39], que del «festival de símbolos» que eran aquellas obras, tal y como señala Delevoy[40], retendrá únicamente sus aspectos más externos, mientras los fundamentales pasarán, en general, desapercibidos.

Para hacer transparente en el espacio pictórico el concepto de mujer fatal con toda su franqueza, habrán de transcurrir, como veremos, unos años más.

[38] La historia de Merlín se relata en una leyenda del siglo XIII que se inspira en las crónicas y el folklore de Francia, y fue escrita por uno, o tal vez, varios autores. Merlín, consejero del Rey Arturo y de sus caballeros, fue un mago con muchos poderes que sucumbió víctima de los hechizos y saberes que enseñó a su amada.

[41] Hecho que pone de relieve la concepción aristocrática que aquellos artistas poseían del arte. G. C. Argan, *El Arte Moderno,* Valencia 1976, vol. I, pág. 172.

[42] Cfr. *supra.,* pág. 223.

Edward Burne-Jones, *El hechizo de Merlín,* 1874, óleo, 186 × 111, *Lady Level Gallery,* Port Lundlight.

CAPÍTULO XV

El culto a las niñas y púberes o el aprendizaje de la «femme fatale»

A partir de Moreau, Rossetti y Burne-Jones, principales creadores del precedente de la mujer fatídica en la imagen visual, el personaje de Eva, en una acumulación gradual de erotismo y poder letal, se transmuta en los últimos años del siglo en Lilith, esposa, no ya de Adán, sino de Satán, y su figura, bajo distintas interpretaciones y máscaras, será evocada hasta la saciedad por artistas, poetas y literatos de gran parte de Europa, que crearán imágenes de un erotismo extravagante, incluso diabólico, y, desde luego, nuevo en la historia de las artes plásticas.

Tanto Harrison[1] como Dijkstra[2], señalan que es el miedo y la inseguridad del hombre de la época ante la *New Woman,* y en particular ante la nueva dimensión de la sexualidad que ésta pretende establecer, lo que empuja a muchos a volver la mirada hacia las adolescentes, e, incluso, niñas. Pero esta afirmación, si bien sugestiva como hipótesis, no podemos suscribirla sin efectuar sobre el tema un análisis riguroso y en profundidad, lo que escapa de los fines y límites que nos hemos impuesto. Un vez hecha esta salvedad, sí debe ponerse de relieve la proliferación, muy especialmente en Inglaterra, de imágenes en las cuales las protagonistas femeninas son niñas o jovencísimas adolescentes.

El más repugnante capítulo de la vida victoriana está relacionado con la explotación de menores y con la prostitución infantil, hechos que iban a ser espectacularmente revelados en 1885 por el periodista W. T. Stead[3]. Sorprendentemente la ley británica, en un tiempo en que las niñas llegaban a la pubertad más tarde que hoy en día, contemplaba la edad de doce años como la idónea para que una persona del sexo femenino pudiera hacer uso, en cuanto a relaciones sexuales se refiere, de su libre albedrío. Ello dio lugar a que en muchos burdeles hubiese niñas de doce años e incluso de once. Un informe de 1862 señala a este propósito que, entre los 184 burdeles y casas de mala fama de Birmingham, existían 51 prostitutas menores de dieciséis años[4].

A esta explotación infantil, cuya causa principal debemos hallar en la miseria del proletariado, contribuía, asimismo, una leyenda que se extendió por casi toda Europa, y de la que nos informan, tanto R. Pearsall[5], por lo que a Inglaterra se refiere, como A. Corbin[6], respecto al área francesa. Se trata de la creencia de que las enfermedades venéreas, que tanto se habían extendido[7], se curaban desflorando y, si era necesario, violando a una joven virgen, puesto que, según esta creencia popular, transmitir el mal a un inocente llevaba a la curación. Dicha leyenda fue explotada por muchos prostíbulos con gran eficacia, y el tráfico de vírgenes se extendió a muchos países de Europa. Como J. Butler recogió en un informe, en mayo de 1880, el centro de prostitución infantil era Bruselas, donde en algunas casas se encerraba a púberes entre doce y quince años, procedentes de varios países, especialmente de Inglaterra, de donde habían salido raptadas, engañadas o vendidas[8]. No es extraño que la *Palm Mall Gazette,* imprimiera, a manera de panfleto, *The Maiden Tribute of Modern Babylon,* aludiendo al Minotauro y a su cuota de vírgenes sacrificadas[9].

Paralelamente a este desagradable asunto, y como una dicotomía más del siglo, aparece por aquellos años un peculiar y casto culto a la joven púber y a la niña, que se desarrollará a partir de la admiración por la inocencia y la pureza de la infancia, pero que se sospecha soterradamente contaminado de la misma morbosa e inmadura fijación erótica que existió en los que se procuraban menores para satisfacer sus deseos sexuales. Ya muchos años antes, William Blake en sus *Canciones de Inocencia,* en oposición a sus *Canciones de Experiencia,* había tratado de la pureza de la infancia. También William Wordsworth, en su oda *Atisbos de inmortalidad por los recuerdos de la ni-*

---

[1] *Op. cit.,* pág. 118. Este autor afirma, asimismo, que otro refugio del varón, ante la mujer que se reafirma y exige, es el que le proporcionarán las satisfacciones afectivas derivadas del disfrute y compañía de los otros hombres, por lo que en estos años se tendrán en alta estima las relaciones y camaradería entre ellos (pág. 129). Esto explicaría la aparición de una serie de novelas, cuyos protagonistas serán dúos o tríos de hombres, que glorificarán el código de la solidaridad masculina, como en *Las minas del Rey Salomón* (1885), de H. Rider Haggard, *Tres hombres en una barca* (1885) de Jerome K. Jerome o *Stalky y Cía* (1889) de Rudyard Kipling. De ahí al homosexualismo había sólo un paso, paso que se produjo en muchísimas ocasiones. Desde otra ideología, pero corroborando esta especial atmósfera y actitudes, en *Historia del mundo,* Barcelona, 1965, vol. V, pág. 226, se afirma: «Para estas hembras poco románticas y calculadoras de fin de siglo, no cabía la adoración que produjo el romanticismo al "sexo débil", y como consecuencia de la emancipación de la mujer, recrudeció (sic) en el hombre la tendencia hacia las anomalías sexuales. La mujer se hizo *garçonne, sufragista, fille-mère* y otras aberraciones; el hombre simpatizó con los estetas, andróginos y misóginos.»

[2] *Op. cit.,* págs. 185 y ss.

[3] P. Webb, *op. cit.,* pág. 208. Sobre el informe de este periodista inglés, ver el apartado «The Stead case», en R. Pearsall, *op. cit.,* págs. 367-378.

[4] R. Pearsall, *op. cit.,* pág. 363.

Sobre los prostíbulos con niñas, J. y E. Goncourt anotan horrorizados en su *Diario* las declaraciones de un joven inglés: «No se encuentra apenas con que divertirse en París; Londres es infinitamente superior, pues hay una casa "muy bien", la casa de mistress Jenkinss, con muchachas alrededor de trece años, a las cuales, desde luego, se les puede pegar, aunque no tan fuerte como a las mayores.» *Op. cit.,* págs. 68-69.

[5] *Ibid.,* pág. 430.

[6] *Op. cit.,* pág. 367.

[7] Cfr. *supra.,* pág. 63 y ss.

[8] Citado por R. Pearsall, pág. 368.

[9] *Ibid.,* pág. 373.

ñez, dedicaría las estancias V-VIII a la idea de que la infancia es un tiempo de «visión espléndida»[10], convirtiendo al hijo de Coleridge, un pequeño de seis años que le había cautivado, en una de las figuras principales de su obra. Mientras, en el terreno de las artes plásticas, y aproximadamente también por la misma época, el pintor alemán P. O. Runge, recurrirá a la imagen de enormes niños como metáfora de la inocencia, la pureza y las fuerzas primigenias de la naturaleza.

En Francia, como hace notar M. Praz, el mismo Chateaubriand confesaría haberse sentido atraído por andrajosas adolescentes venecianas y, «especialmente excitado por una niña descalza vestida únicamente con un harapo, de entre cuyos desgarrones se entreveían las carnes desnudas y flacas[11].

Vemos, pues, cómo ya en los prerrománticos surge una admiración y un culto por la etapa virginal de la infancia. (¿Habremos, retrocediendo más aún en el tiempo, de recordar a la pequeña Beatriz de la *Vita Nuova,* la niña de siete años que enciende en Dante la llama del amor más inmaculado?). Algunos de estos románticos tardíos, los prerrafaelitas y Ruskin, y también los decadentes y estetas, opusieron del mismo modo a aquel mundo agresivo, de voraz industrialización, y, tal vez, a las exigencias de la mujer nueva que de él iba surgiendo, la imagen de la mujer-niña, cuyo cuerpo, seguramente por la ausencia de curvas acentuadas y de vello púbico, resultaba menos «obsceno», más tranquilizador, y menos exigente, que el de la mujer madura. En realidad, la niña-virgen iba a convertirse en una de las figuras más tópicas del fin de siglo.

Pero si Dante, Blake y Wordsworth, tuvieron para la infancia la misma mirada inocente que ellos buscaban en los seres que aún gozaban de esta etapa de la vida, para muchos miembros de la sociedad masculina de la segunda mitad del siglo XIX, la frontera entre la estricta admiración por una niña, como ser puro, aún no corrompido por la sociedad, y una turbia y escurridiza atracción sexual, aparece como una linde incierta, llena de inconfesados sentimientos de culpa, titubeos e hipocresía. Ahí están, para dejar constancia de ello, innumerables imágenes plásticas que, si alguna perplejidad provocan en quien hoy las contempla, es la de saber que la mayoría de sus contemporáneos, en una aceptación implícita de la doble moral que aquella sociedad les había impuesto, «ignoraban» el preciso significado de las mismas.

Por suerte hubo miradas menos hipócritas y más lúcidas, y una de ellas fue, desde luego la de O. Wilde, quien con su lengua procaz, diría de Leonard Smithers, el editor de Aubrey Beardsley: «He loves first editions, especially of women: little girls are his passion»[12].

Edgar Allan Poe, a quien Baudelaire descubrió —y en cierto modo inventó— contrajo matrimonio en 1836, con Virginia Clemm, una niña de catorce años, inaugurando la serie de personajes que establecerían uniones de este

[10] C. M. Bowra, *La imaginación romántica,* Madrid, 1972, pág. 106.
[11] *Op. cit.,* pág. 181, núm. 53.
[12] Citado por R. Pearsall, *op. cit.,* pág. 359.

L. Perralut, *La niña y el perrito,* dibujo. Procedencia, catálogo exposición Beaux-Arts, salón de 1889, París.

tipo; al parecer, conservó ella hasta su temprana muerte, a la edad de veinticinco años, un carácter absolutamente infantil. Cuando esto sucedió, Poe, como hombre, se sintió profundamente entristecido, pero como poeta creyó que se estaba cumpliendo su destino. Es muy probable que Virginia, en su inocencia, sólo hubiera sido para él la esposa «platónica» que había satisfecho sus extrañas creencias sobre el amor:

> La esposa-niña muerta es ahora alguien a quien él ha conocido en la infancia en algún reino misterioso que no es ciertamente Baltimore; y este amor, incluso en el mundo, fue completo y perfecto con la perfección de las afecciones infantiles[13].

La «perfección de las afecciones infantiles...» ¿Es esto lo que buscó el escritor y crítico inglés John Ruskin en la pequeña Rose La Touche, de diez años de edad? Ruskin la conoció en 1859, en una escuela infantil de Winnington, consumido por una perturbadora pasión, esperó inútilmente durante quince años a unirse en matrimonio a la mujer-niña: «Ruskin, who seems to have been incapable of normal relations with a grown-up woman, had a passion for little girls»[14]. Tal vez esta pasión —que no sería la última en cuanto a menores se refiere— fue el resultado de su incapacidad para establecer una relación adulta con mujeres de su edad, como fue incapaz de establecerla con la que sería su esposa, Effie Gray, a quien —después de seis años de un fracasado y nunca consumado matrionio— echó prácticamente en brazos del pintor prerrafaelita John Everett Millais. Según K. Clark, el puritano Ruskin tenía: «... a boyish notion of feminity, half kitten, half fairy queen, and when confronted with the real thing, he shrank back in horror»[15].

Esta noción infantil de la feminidad iba a coincidir, en la década de los años setenta, con el punto culminante del culto a la inocencia y a la pureza que venía simbolizado por los niños, en especial las niñas. Como Virginia, la esposa de Poe, Rose La Touche murió a los veintiséis años, y al borde de la locura. Antes de fallecer escribió a Ruskin una nota en la que afirmaba que accedería a verlo «si podía asegurarle que amaba más a Dios que a ella misma»[16].

John Ruskin idealizó totalmente a Rose, la identificó con santa Úrsula, y pensando en ella escribió *Lilies,* obra de mucho éxito en su tiempo. Seguramente en Rose intentó hallar el paraíso perdido, la identidad primigenia, impoluta del mundo de la inocencia[17], aquella que celebró Blake en sus *Canciones.* Pero en él, como en otros de sus contemporáneos, sexo y anhelo de pureza —que muchos ya no creían poder hallar en la mujer moderna— se mezclaban, de forma no exenta de morbosidad, en un culto a la niña que ya presentía a la mujer (morbosidad tal vez estimulada por el conocimiento de su presencia en los prostíbulos y, como consecuencia, de su posibilidad de actuar también como un ser adulto).

Otro caso similar fue el de P. Wilson Steer, uno de los pocos pintores ingleses impresionistas. Steer, que nunca contrajo matrimonio y siempre frecuentó círculos de amigos solteros (entre ellos estaban John Singer Sargent y Henry James), hasta los veintiocho años fue sólo un atento observador de adolescentes, cuyas imágenes recogió en muchos lienzos en los que éstas aparecen jugando en la playa. En esta época conoció a Rose Pettigrew, una pequeña modelo de doce años que despertaría en el pintor una turbadora pasión, que le conduciría en el periodo comprendido entre 1892 y 1895 a pintarla con obsesiva exclusividad. En la obra *Autorretrato (c.* 1894) es curioso observar la paradoja de que Steer, no sólo silencia, en el escueto título dado por él mismo al óleo, la presencia de otro personaje en el espacio pictórico, precisamente Rose Pettigrew, sino que ésta es la figura principal del mismo. Partiendo también del título surge una segunda paradoja en el hecho de que el pintor aparezca «decapitado» y en segundo plano, casi de espaldas. ¿No intenta acaso sugerir que su «autorretrato» es en definitiva la pequeña Rose que aparece con el pelo suelto, cubriéndole el rostro, en ropa interior y anudándose el zapato? Según la información que proporciona F. Harrison[18], la relación de Steer con Rose estuvo exenta de contactos carnales, y, recogiendo unas palabras del escritor George Moore, afirma que el pintor nunca se recobró completamente del abandono de la joven modelo[19].

En el reverendo Charles Dodgson, más conocido como Lewis Carrol, se aprecia la misma fascinación por el mundo de la infancia, y sobre su complacencia en frecuentar la compañía de niñas existe amplia información. Carroll las invitaba a tomar el té, les contaba historias y, a veces, las fotografiaba. Sólo en especiales circunstancias las retrató desnudas o semidesnudas. El reverendo Dodgson era un respetado tutor de la Universidad de Oxford y nunca hubiera hecho nada inconveniente, por lo que, para la realización de las fotografías, siempre solicitó el permiso de los padres de las niñas, e incluso, a menudo, los invitaba a estar presentes. De su amiga Alice, la protagonista de su famoso relato *Alicia en el país de las maravillas,* Carroll tomó una foto en la que ésta aparece semidesnuda como una pequeña mendiga[20]. Si bien el escritor destruyó antes de morir la mayoría de las fotos que realizó, en los últimos años han aparecido algunas fotografías suyas, de desnudos infantiles, en los Estados Unidos y en Inglaterra[21]. Una de ellas tal vez sea muy

---

13 C. M. Bowra, *op. cit.,* pág. 206.
14 K. Clark, *Ruskin Today,* Harmondsworth, 1985, pág. 8.
15 Citado en *ibíd.,* pág. 6.
16 Citado en *ibíd.,* pág. 8.
17 Incluso Zola en su novela *La faute de l'abbé Mouret* (1875), hará hincapié en la pureza de la infancia, tan afanosamente buscada por el sacerdote protagonista de su narración y que halla en la pequeña Albine.

18 *Op. cit.,* pág. 146.
19 *Ibíd.,* pág. 147.
20 P. Webb, *op. cit.,* pág. 194.
21 *Ibíd.,* pág. 195.

similar a la que realizó de Alice; en todo caso, el título es el mismo: *Maud Constance Mealbury como una niña mendiga* (1860). Esta menuda figura casi desnuda, con el pelo suelto, la cabeza inclinada y el acusado claroscuro, emana un morboso erotismo.

Pearsall se refiere a Lewis Carroll como a una: «... strange unique creature for ever doomed to seek his love object in little girls»[22]... Tal vez para este escritor, como para los otros personajes a quien nos referimos, estas púberes significaban el poder abandonarse a fantasías del «amor sin miedo»[23]. En una carta a Henry Furniss, Carroll significativamente escribió: «Naked children are so perfectly pure and lovely... I confess I do no admire naked boys. They always seem to me to need clothes, whereas one hardly sees why the lovely forms of girls should ever covered up»[24]. Coherente con esta afirmación, no es extraño que Carroll rechazara a aquellas niñas cuando entraban en la pubertad; incluso su pequeña amiga Alice, se vio afectada por este estricto límite: «Alice seems changed a good deal —escribió el 11 de mayo de 1865— and hardly for the better, probably going through the usual awkward stage of transition»[25].

Curiosamente, el año anterior, Gautier, cenando con sus amigos los Goncourt ensalzaba, «... a la mujer insexual, es decir, la mujer tan joven que rechace toda idea de embarazo y obstetricia»[26]...

Todo ello conincidía en el tiempo con el trabajo del inglés William S. Coleman (1829-1904), un ilustrador y acuarelista que se inició en el *Aesthetic Movement*, y que se convertiría en el más importante y prolífico de los diseñadores victorianos de postales. El tema predilecto de las mismas, en el que Coleman insistió hasta la saciedad, consistía en la representación de una frágil *nymphet*[27], desnuda o semidesnuda, captada en ambientes exóticos, soñadora o pensativa.

Observándolas, no deja de ser sorprendente que a las puritanas familias victorianas les pareciera adecuado enviar, para felicitar las fiestas de Navidad y Año Nuevo, tarjetas con la ambigua imagen de estas *nymphets* que traen a la mente intuiciones de las odaliscas ingrescas o de la *Olimpia* de Manet, a pesar de su maquillaje artificiosamente inocente. Es innegable que en estas imágenes de Coleman se halla una anticipación de las que más adelante realizarán al óleo prestigiosos artistas de Europa y que estamos tentados de calificar de pornografía disfrazada de tributo a un ideal de inocencia.

Veamos, como uno de los muchos ejemplos, un dibujo del artista belga Félicien Rops, que lleva por título *Qui aime bien, châtie bien* (1878-1880). En el mismo, un sonriente profesor de una escuela de niñas se dispone a azotar

22 *Op. cit.*, pág. 334.
23 B. Dijkstra, *op. cit.*, pág. 191.
24 H. Gernsheim, *Lewis Carroll. Photographer*, Nueva York, 1969, pág. 21. Citado por P. Webb, *op. cit.*, pág. 195.
25 Citado por R. Pearsall, *op. cit.*, pág. 605.
26 J. y E. Goncourt, *op. cit.*, pág. 86.
27 G. Ovenden, *Nymphets & Fairies*, Londres, 1976, pág. 8.



Lewis Carroll, *Maud Constance Mealbury como una niña mendiga*, 1860, fotografía. Procedencia, P. Webb, *The erotic arts*.



Felicien Rops, *Qui aime bien, châtie bien,* 1878-1880, lápiz y gouache, 22 × 14,5, colección particular.

a una alumna, no menos satisfecha, a quien, con tal fin, ha levantado la ropa hasta la cintura, revelando para el espectador la joven desnudez de la pequeña, a la que la pose y unas medias negras hasta la rodilla le dan un aspecto altamente provocativo. *La habitación de las niñas (c.* 1895), es un dibujo de Carl Larsson en el que vemos la imagen de unas pequeñísimas niñas, una de las cuales, también con unas medias negras, que acentúan la total desnudez de la menuda figura, mira con desparpajo al espectador. ¿No es esta sonrisa, ligeramente procaz; no es este cuerpo algo echado hacia adelante, seguro y desinhibido, un anticipo de la *femme fatale* en potencia?

Incluso A. Beardsley se dejó seducir por la imagen de la púber, y, abandonando sus Salomés y Mesalinas, nos ofrecerá en sus ilustraciones de *La balada del barbero* (1896) la imagen delicada de una princesa de trece años, a quien el barbero Carrousel, excitado por su frescura adolescente, le corta la garganta con el vidrio roto de un frasco de colonia. Seguidamente abandona a su víctima «dulcemente, como un sueño se aleja de un durmiente»: («He left her softly, as a dream. That leaves a sleeper to his sleep»)[28].

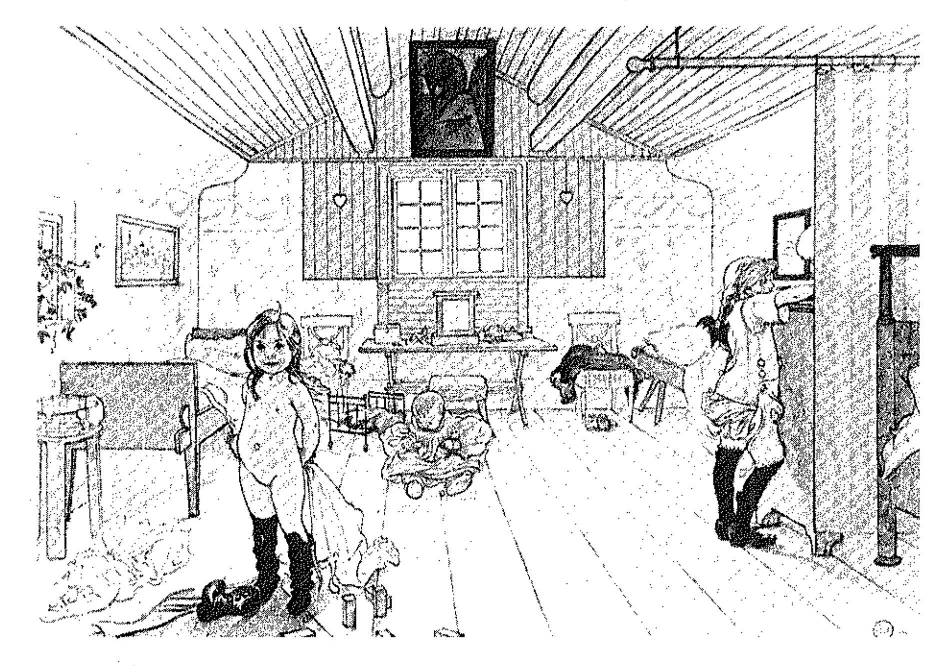
Paul Adam, en un desagradable artículo titulado «Des Enfants», publicado en *La Revue Blanche,* en 1895, hacía observar las perversas características eróticas de la mujer magnificadas en la conducta de la niña. Y, en la misma línea que Lombroso, afirmaba que sólo la hipocresía popular y el sentimentalismo impedían al público darse cuenta de que las niñas poseían una inherente tendencia a la prostitución[29].

De la abundantísima publicación de inocentes libros ilustrados para niños, durante el periodo victoriano, evidencia del cuidado e interés que finalmente había despertado el mundo infantil en la sociedad adulta, ¿cómo se llegó a la inconveniencia de todas estas imágenes? La hipocresía y la enorme presión sexual motivada por la sexofobia de la época, contrastando violentamente con el oculto —pero conocido— comercio sexual con menores; el miedo a los nuevos desafíos de la mujer moderna, unido a la singular, y en ocasiones, enfermiza sensibilidad de los estetas y decadentes (incluso la tesis divulgada por muchos estudiosos que equiparaba la capacidad intelectual de una mujer con la de una niña) proporcionan una explicación coherente a la proliferación, alrededor del cambio de siglo, de toda una iconografía, tanto en pintura como en escultura, de la púber y de la niña, absolutamente sorprendente e incluso, en ocasiones, aberrante, donde la frontera entre la inocencia y un perverso erotismo se diluyen por completo, y donde, bajo la apariencia de frágiles niñas, el artista permite vislumbrar a la pecadora fatal de que habla Adam[30]. Y así vemos, por ejemplo, cómo, a manera de síntesis de

[28] R. L. Delevoy, *op. cit.,* pág. 144.

[29] Citado por B. Dijkstra, *op. cit.,* pág. 196.

[30] Como contrapunto esclarecedor, quisiéramos hacer notar cómo en contrastes con toda esta iconografía de niñas y adolescentes, la jovencísima figura femenina de la obra *Pubertad* (1894) (fig. 39), de E. Munch, pone claramente de manifiesto el tipo de perverso erotismo de las imágenes que analizamos.



Carl Larsson, *La habitación de las niñas, c.* 1895, dibujo. Procedencia, tarjetas Star Grafic.

la pequeña prostituta objeto sexual y de la niña-virgen de inocente castidad, surgen obras que, tomando préstamos del secular tema de la mujer y el espejo, ofrecen imágenes como la de Paul Peel, titulada *Bañista veneciana* (1889), o la conocida como *Niña ante el espejo* (1912) de S. Daynes-Grassot, donde pequeñas que aparentan tener ocho o nueve años aparecen totalmente desnudas y, a la manera de la iconografía venusina, sosteniendo una toalla o paño.

Incluso hubo pintores que, siguiendo la moda, recurrieron a frágiles púberes para crear imágenes que evocaban a heroínas míticas, como Salambó y Salomé. De la primera existe un cuadro de Edward Robert Hughes de 1894, titulado *Biancabella y Samaritana, su hermana serpiente* y si bien en este caso el título, basado en una fábula italiana, no responde al del personaje de Flaubert, es evidente que su visión trae de inmediato a la memoria el famoso fragmento del acto sexual entre la princesa Salambó y el reptil[31]. En esta obra de E. R. Hughes, observamos cómo la adolescente de rubia cabellera y la serpiente que rodea su aún infantil cuerpo, como en un abrazo, se contemplan mutuamente.

[31] Cfr. *infra*, pág. 223.



Aubrey Beardsley, *En la peluquería,* ilustración para *La balada del barbero,* 1896. Procedencia H. H. Hofstätter, *Aubrey Beardsley.*

Edvard Munch, *Pubertad*, 1894, óleo, 150 × 112, *Munch-Museet*, Oslo.



S. Daynes-Grassot, *Niña frente al espejo*, 1912, óleo, colección particular, Lyon.

Por último y para cerrar este capítulo, no queremos dejar de referirnos a la obra *Salomé triunfante (c.* 1886) de Edouard Toudouze, en la que ésta aparece ante el espectador como una Lolita *avant-la-lettre.* Unos dibujos de Coleman de varios años antes (este dibujante realizaría su obra entre 1840 y 1870), de exóticas pequeñas ninfas, con transparentes velos, que parecen emular a una Salomé danzante, permite apreciar el desarrollo en perversión de estas imágenes infantiles. Si primero fueron los libros moralizantes para niños de la *Religous Tract Society* inglesa, las *sensuous fancies*[32] de Coleman que siguieron después, y que tantísimo éxito obtuvieron, bien podemos entenderlas como el puente o eslabón que finalmente, alrededor del cambio de siglo, conduciría a *La habitación de las niñas* (Larsson) o a esta, no por infantil, menos perversa *Salomé triunfante.* Olvidada de la cabeza del Bautista, que aparece sobre la bandeja situada a sus pies, esta pequeña hija de Herodías, con sus piernas, aún cortas, desnudas, coronada de flores su cabeza y el índice de la mano izquierda entre sus labios, mira atenta, y con cierta picardía provocativa, al supuesto espectador.

La inocente niña-virgen, después de convertirse en ambigua *nymphet,* acaba siendo Lolita, es decir, una aprendiz de mujer fatal.

[32] *Op. cit.,* pág. 6.



Edouard Toudouze, *Salomé triunfante, c.* 1886, óleo, colección particular, París.

CAPÍTULO XVI

El mito y sus disfraces. Personajes de las mitologías paganas

Venus

A pesar de que en este personaje no concurren los atributos que distinguen a la *femme fatale,* hemos creído oportuno incorporar una de sus imágenes al repertorio inconográfico que sigue a continuación, ya que el peculiar tratamiento que le da el artista lo aproxima al mito objeto de nuestro estudio. En realidad, el tema de Venus atrajo poco la atención de aquellos artistas, tal vez porque pertenecía a un mundo —el clásico— tan alejado de sus intereses y sensibilidad, y eso, a pesar de la absoluta devoción de los estetas y decadentes por las obras y personajes wagnerianos, entre los que destacó la Venus de *Tannhäuser*[1], que seducirá al legendario poeta del mismo nombre y por quien éste renegará de su fe, su patria y su virtud. Y si bien E. Burne-Jones, a través de Swinburne, iba a basarse en esta leyenda para ejecutar *Laus Veneris*[2], en realidad la perversa diosa que esclaviza al caballero alemán tiene poca relación con el mito clásico de Afrodita. Sobre el mismo hay poquísimas imágenes en los prerrafaelitas; sólo fue representada por Moreau, y nunca por Toorop ni Klimt.

Pero D. G. Rossetti sí se sintió atraído por esta figura y la evocaría de forma singular. Su cuadro *Venus Verticordia,* que iba a turbar extrañamente a Ruskin[3], fue realizado entre 1864-1868, y en él el pintor crea una figura sincrética de Eva, una santa, y la misma Venus. Rossetti, siempre tan cuidadoso con las convenciones victorianas en cuanto a la representación del desnudo se refiere, pinta en esta ocasión a una Venus con el pecho parcialmente descubierto, que parece emerger, no de la espuma del mar, sino de entre las flo-

[1] Baudelaire, padre espiritual de todas estas corrientes del gusto y la sensibilidad, escribió un ensayo apologético en 1863, titulada *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris,* que marcaría el inicio de un excepcional fervor por este compositor, después de la hostilidad con que se había recibido dos años antes en la capital francesa la ópera indicada.

A. Beardsley, admirador también de la obra wagneriana escribió una pequeña narración titulada *La historia de Venus y Tannhäuser* (1894), para la que ejecutó una serie de dibujos.

[2] Cfr. *supra,* pág. 133.

[3] VV. AA., *The Pre-Raphaelites, op. cit.,* pág. 209.

Aubrey Beardsley, ilustración para la novela *La historia de Venus y Tannhäuser* del mismo. A. Beardsley, 1894 (nunca finalizada). Tinta, realces en blanco, 21 × 18, *Cecil Higgins Art Gallery,* Bedford.



D. G. Rossetti, *Venus Verticordia,* 1864-68, óleo, 87 × 70, *Bournemounth Russell-Cotes Art Gallery and Museum.*

res del Paraíso; las de la parte inferior son madreselvas, y las de la superior, rosas, y tanto unas como otras tienen un significado erótico[4] para el pintor prerrafaelita, quien en su obra constantemente acudirá al simbolismo de las flores. El rostro de la figura pertenece al de Alexa Wilding, una de sus modelos, aunque esta identificación tal vez no sea relevante, puesto que, si bien hay en general rasgos que individualizan a las mujeres que posan para él, Rossetti someterá siempre su fisonomía a un arquetipo ideal de belleza que poseerá los mismos labios abultados y curvados, el mismo cuello poderoso y abundante cabellera, e igual tipo de expresión, lejana, inaccesible, grave y también, a veces, misteriosa. Respecto a la cabellera[5], simboliza, como simboliza para Baudelaire, la sensualidad femenina, la fuerza primigenia; con ésta, el pintor inglés, embellecerá siempre a sus figuras.

En este óleo, Venus tiene en una mano la manzana que, aunque pudiera tratarse de la manzana de la diosa Discordia en el Juicio de Paris, el hecho de que sea ella, Afrodita, quien la sostiene en un gesto que se diría de ofrecimiento, hace recordar a Eva y su fruto tentador. En la otra mano sujeta un dardo con el que herir el corazón de los hombres, y alrededor de su cabeza aparece una aureola donde, como en los otros dos objetos, se han posado unas mariposas. Sobre la peculiaridad del nimbo, existe una carta de agosto de 1864, de Rossetti a Ford Madox Brown, en la que aquél le pregunta: «What do you think of putting a nimbus behind my Venu's head? I believe the Greeks use to do it»[6].

En este singular modo de desarrollar el tema venusino hemos de ver la influencia de Swinburne, con quien Rosseti intimó durante los primeros años de la década de los sesenta. La dominante *femme fatale* y sus peculiares contrastes entre temas paganos, clásicos y cristianos, aparecen con frecuencia en la poesía de Swinburne.

Pandora

En coherencia con la interpretación que realiza de Venus, Rosseti también hará una mujer fatal de Pandora. Como Eva en el cristianismo, Pandora fue la primera mujer de la mitología clásica, y es del todo esclarecedor para el tema que nos ocupa que Zeus ordene su creación para vengarse de los hombres. Ambos personajes femeninos tienen en común la curiosidad[7]: si Eva quiso probar la manzana del árbol prohibido, Pandora quiso saber lo

[4] *Ibíd.*, pág. 208.

[5] C. Berg, *The Unconscious Significance of Hair,* Londres, 1951.

[6] Citado en VV. AA., *The Pre-Raphaelites, op. cit.*, pág. 208.

[7] D. y E. Panofsky, *La caja de Pandora,* Barcelona, 1975.

Como señalan estos autores en la pág. 23, curiosamente fueron los Padres de la Iglesia, quienes más participaron en la difusión del mito de Pandora. Con la intención de corroborar la doctrina del Pecado Original mediante un paralelo clásico, opusieron a lo que para ellos era una verdad cristiana, una fábula pagana, asociando así a Eva con Pandora.

que había en el interior de la caja que le habían entregado. Asimismo, ambas traerán el infortunio a los hombres.

Aunque existen varias versiones de este mito[8], la más común es la que relata que el padre de los dioses, indignado por el engaño de Prometeo, que había creado a los mortales y robado el fuego del Olimpo, temeroso del poder que estaban adquiriendo los hombres, decide castigarlos. A tal fin, piensa en una figura de mujer a imagen de las diosas, cuya creación encarga a Hefesto. Una vez creada, Afrodita, le da su belleza y encantos; Atenea, un hermoso vestido con el que cubrirse y Hermes pone en su corazón la maldad y la falacia. Tan pronto Zeus le insufla la vida, le entrega una caja cerrada que contiene todos los males y miserias, con los que piensa vengarse de los hombres, y envía a Pandora, como regalo a Epimeteo, el hermano de Prometeo, a quien éste le había hecho prometer no aceptar ningún regalo de Zeus, pero Epimeteo, deslumbrado por la belleza de Pandora, olvida sus promesas y la desposa. Finalmente, la funesta Pandora abre la caja y esparce el infortunio sobre la Humanidad, excepto la esperanza, que quedará dentro de ella. Observamos, pues, la gran similitud entre el destino de Eva y el de Pandora, y cómo se comprende el paralelismo que en tantas ocasiones se ha establecido entre las dos figuras.

Rossetti había realizado ya otra Pandora en 1869, cuyo rostro es el de Jane Morris, de quien se enamoró por aquella época. También, como había hecho con otras obras, en una lírica interrelación de pintura y poesía, aquel mismo año escribió un soneto sobre este personaje mitológico. De esta nueva versión del tema, realizada entre 1874-1878, sobresalen los anchos y poderosos hombros de la figura y su abundante y oscura cabellera igual a la que exhibe Jane Morris en sus fotografías, cuyas ondas parecen imitar el espeso humo que se escapa del cofre que Pandora sostiene junto a sí. En este se aprecia la cabeza alada de la Esperanza, junto a unos girasoles y la inscripción «ULTIMA/ MANET/ SPES».

Al igual que el de Venus, tampoco el tema de Pandora fue muy recurrente en la iconografía de la época; sin embargo, interesó a Odilon Redon y de él existe una imagen que, aunque un poco tardía, sirve de adecuado contrapunto a la de Rossetti y evidencia el énfasis y la intensidad que el pintor inglés pone en el carácter fatal de sus figuras femeninas.

El óleo de Redon realizado el año 1910, asimilando a Pandora con Eva, sitúa a aquélla en el centro de un espacio circundado de una gran variedad de flores de rico colorido, a semejanza del Paraíso antes del Pecado Original, donde una Pandora de suaves y curvados contornos, finamente delineados, inclina su cabeza hacia la caja objeto de su curiosidad. A pesar de la total desnudez de su cuerpo, esta figura carece de la sensualidad y misterio de la de Rossetti. Asimismo también carece del atributo de la cabellera.

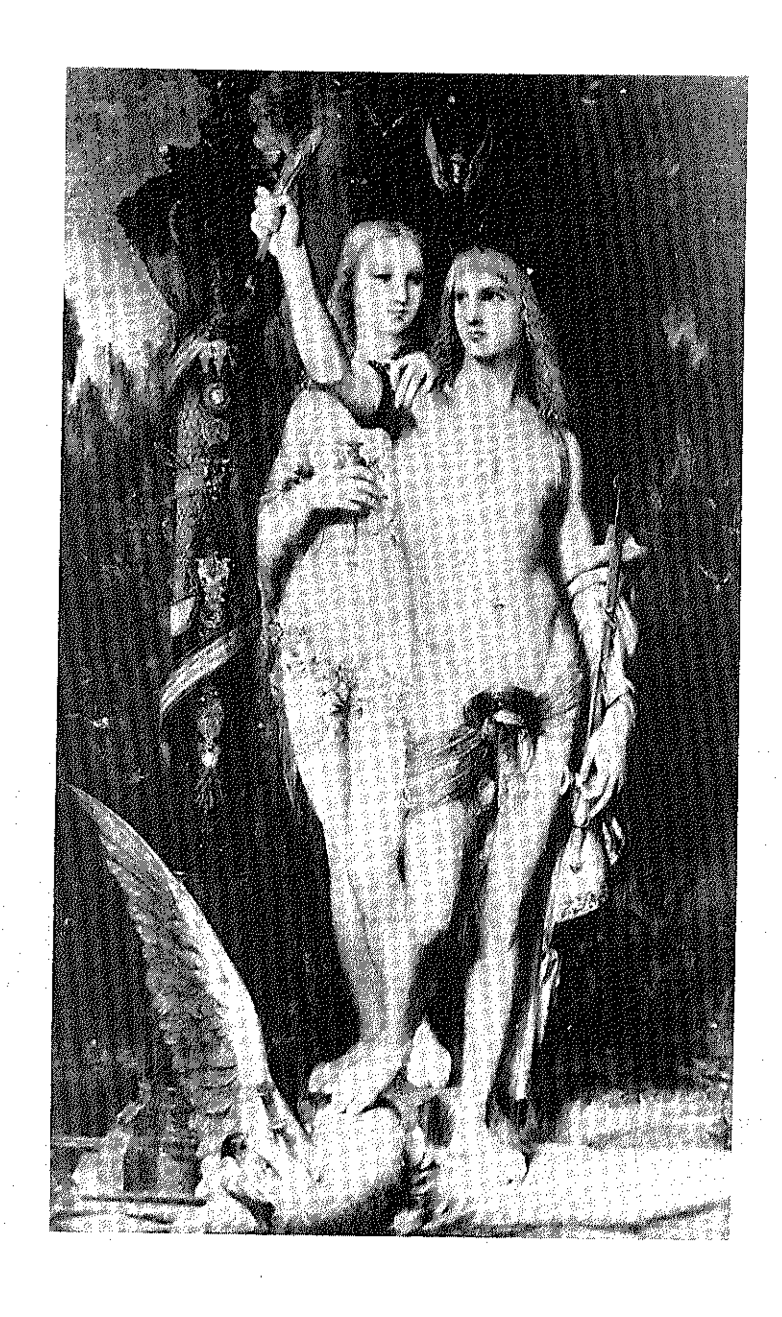
8 Ver amplia información sobre el mismo en *ibíd.*



D. G. Rossetti, *Pandora, c.* 1874-78, óleo, 97,8 × 64,8, *Lady Lever Art Gallery,* Por Sunlight.



Jane Morris, fotografía, 1865. Procedencia, I. Bradley, *Williams Morris and his World.*



Gustave Moreau, *Jasón,* 1865, óleo, 204 × 115, *Musée du Louvre,* París.

Medea

En páginas anteriores ya comentamos ampliamente la conocida obra de Gustave Moreau, *Jasón*[9], en donde, paralelamente al tema, subyace la idea de la fatalidad de la mujer por la que el héroe tesalio se perderá.

Frederick Sandys, un pintor próximo a los prerrafaelitas, también se interesó por la trágica figura de Medea, y sobre ella ejecutó en 1868 un óleo con este mismo título. Sandys pinta a la esposa de Jasón en el instante en que prepara el veneno con el que provocará la muerte de Glauce, hija del rey Creonte, de quien Jasón se ha enamorado. Con un rostro y un poderoso cuerpo, a la manera de Rossetti, Medea, con mirada ausente, fragua e imagina el letal plan que va a seguir.

Astarté Syriaca

Astarté, también conocida como Ishtar, es una de las diosas más relevantes de la mitología asirio-babilónica y de la que tomó muchos de sus rasgos la Afrodita de los griegos. Cruel diosa de la fertilidad, pero también de la guerra, el amor y el placer, era irritable y violenta y en su calidad de hermana de la reina del mundo infernal, contribuyó a poblar esos lugares. La prostitución sagrada fue parte integrante del culto de Astarté, quien tuvo innumerables amantes a los que sólo retenía durante una hora, tiempo suficiente sin embargo, para envilecer a los hombres con su funesto amor[10].

El culto a esta diosa penetró en amplias esferas del pueblo de Israel, oponiéndose a la religión mosaica. El Libro de los Reyes relata que el mismo Salomón, pervertido por las mujeres extranjeras, se apartó del culto del Dios de los hebreos, para adorar a otros dioses, entre ellos a Astarté[11]. Por estos sucesos los escritores bíblicos condenaron este culto e hicieron de la diosa babilónica el símbolo de la idolatría.

Este tema fue muy popular hacia finales del siglo XVII, y, entre muchos de los ejemplos que existen, debemos citar un óleo de Sebastiano Conca, *La idolatría de Salomón* (siglo XVIII), en el que éste, ya en edad avanzada, es inducido por una serie de jóvenes y bellas mujeres, a adorar falsos dioses.

La interpretación de Rossetti es totalmente distinta. Su *Astarté Syriaca,* realizada en 1877, se inspira de nuevo en el rostro de Jane Morris, quien aparece frontalmente y flanqueada por los alados y simétricos guardianes, que

9 Cfr. *supra,* pág. 138.

10 *Dictionaire des Mythologies,* París, 1981. Esta diosa inspiró y dió nombre a una serie de poemas escritos por el frances Pierre Louys.

11 Libro III, 11:1-5.

Frederick Sandys, *Medea,* 1868, óleo, 62 × 46, *City Museum and Art Gallery,* Birmingham.



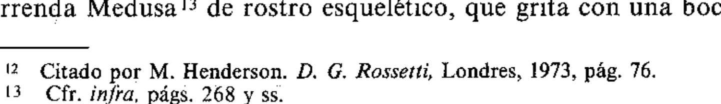
Sebastiano Conca, *La idolatría de Salomón*, siglo XVIII, 0,54 × 0,71, *Museo del Prado*, Madrid.

sostienen unas antorchas. Astarté coloca sus manos, de sinuoso dibujo, a la manera de una Venus púdica. La abertura con luz, al fondo, y la necesidad de alumbrarse con antorchas indica que Astarté se alla en los reinos subterráneos del mal.

La relación de Afrodita con Astarté era conocida por el culto poeta-pintor que fue Rosseti, como se evidencia en el soneto que también escribió para esta obra y del que transcribimos un breve fragmento: «Mystery: lo! betwixt the Sun and Moon Astarté of the Syrians: Venus Queen Ere Aphrodite was»[12].

Una imagen terrorífica de esta diosa nos es ofrecida por uno de los máximos representantes del movimiento simbolista, el belga Fernand Khnopff, aunque aquí aparece con el nombre de *Ishtar* (1888). Se trata de un dibujo a la sanguina, que Khnopff ejecutó para servir de frontispicio a la obra del mismo título escrita por Josephin Péladan, gran maestro de la orden de la Rose Croix, que apareció publicada en 1888.

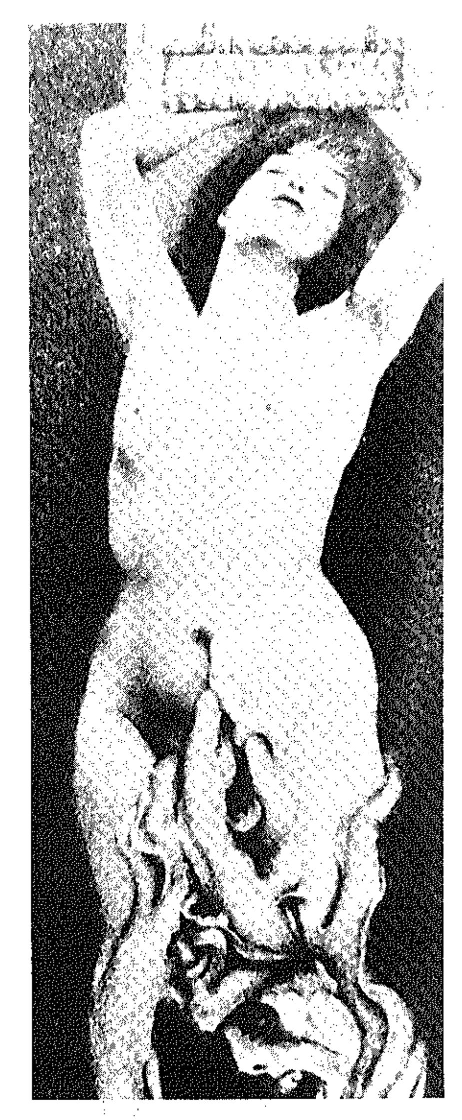
En esta morbosa imagen aparece el cuerpo de una hermosa mujer encadenada, con expresión de éxtasis; de la parte inferior de su cuerpo surgen, o penetran, como fálicos tentáculos, los reptiles que forman la cabellera de una horrenda Medusa[13] de rostro esquelético, que grita con una boca en la que



[12] Citado por M. Henderson. *D. G. Rossetti*, Londres, 1973, pág. 76.
[13] Cfr. *infra*, págs. 268 y ss.



D. G. Rossetti, *Astarté Syriaca*, 1877, óleo, 183 × 106,7, *Art Galleries*, Manchester.


Fernando Khnopff, *Ishtar,* 1888, sanguina, 16,5 × 7, colección particular, Suiza.

casi sólo quedan algunos dientes. Una observación cuidadosa del dibujo parece sugerir que, o bien el horrible monstruo ha castigado a la lujuriosa Venus, mutilando la parte inferior de sus piernas, o bien el cuerpo desnudo de ésta es como una prolongación en desarrollo de alguno de los reptiles que entrecruzan la cabeza de la Medusa. Sea como fuere, la trilogía mujer (maldad)-sexo (pecado)-muerte (castigo) aparece claramente en esta imagen no sólo desagradable, sino también de un acentuado mal gusto, particularidad ésta bastante frecuente entre las obras de los decadentes, para quienes la Medusa simbolizaba la creencia en que si un hombre era seducido y poseído por una mujer, el resultado podía ser su muerte espiritual o física.

Proserpina

Proserpina[14] es el nombre que los romanos dieron a la diosa de los Infiernos, la griega Perséfone, que fue raptada por Hades, rey del mundo subterráneo y de los muertos. Deméter, madre de Perséfone, suplicó a Zeus, su padre, que su hija regresara a la tierra, a lo que él accedió con la condición de que Perséfone no hubiera comido ninguno de los frutos del mundo de las tinieblas. Se demostró, sin embargo, que Perséfone había comido un grano de una granada y eso la condenó definitivamente a su nuevo imperio y destino, aunque permitiéndosele pasar una parte del año entre los vivos[15]. Es interesante observar de nuevo el paralelismo entre la diosa de la antigüedad pagana, que desobedece y come del fruto prohibido, con Eva y la manzana.

[14] Goethe escribió en 1776 un poema que trata sobre mito y al que tituló «Proserpina», *Obras literarias,* Madrid, 1944.

[15] P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana,* Barcelona, 1982.

Rossetti, teniendo una vez más a la esposa de William Morris como modelo, pinta a *Proserpina* (1877) en su mundo de tinieblas, por lo que, como *Astarté Syriaca,* que también tiene relación con los infiernos, aparece en un espacio oscuro y estrecho, sólo iluminado momentáneamente por lo que presumiblemente es la luz del exterior, que se proyecta de forma cuadrangular en la pared del fondo, iluminando la cabeza de la tristemente pensativa Proserpina, que sostiene entre sus manos la granada que le fuera prohibido comer y por la que se ve recluida bajo tierra.

Imagen que simboliza lo desconocido, las tinieblas, lo terrible, evocado una vez más mediante el recurso de la imagen de una mujer.

Circe

En su camino de regreso a Ítaca Ulises hace escala en la isla Eea, donde envía primeramente a sus compañeros para una exploración previa. Circe metamorfoseará a éstos en cerdos, leones o perros, cada uno según su carácter, y luego tratará de seducir al héroe homérico, quien, finalmente accederá a las pretensiones amorosas de la hechicera y permanecerá con ella un año en la isla. (Otras versiones dirán que sólo un mes)[16].

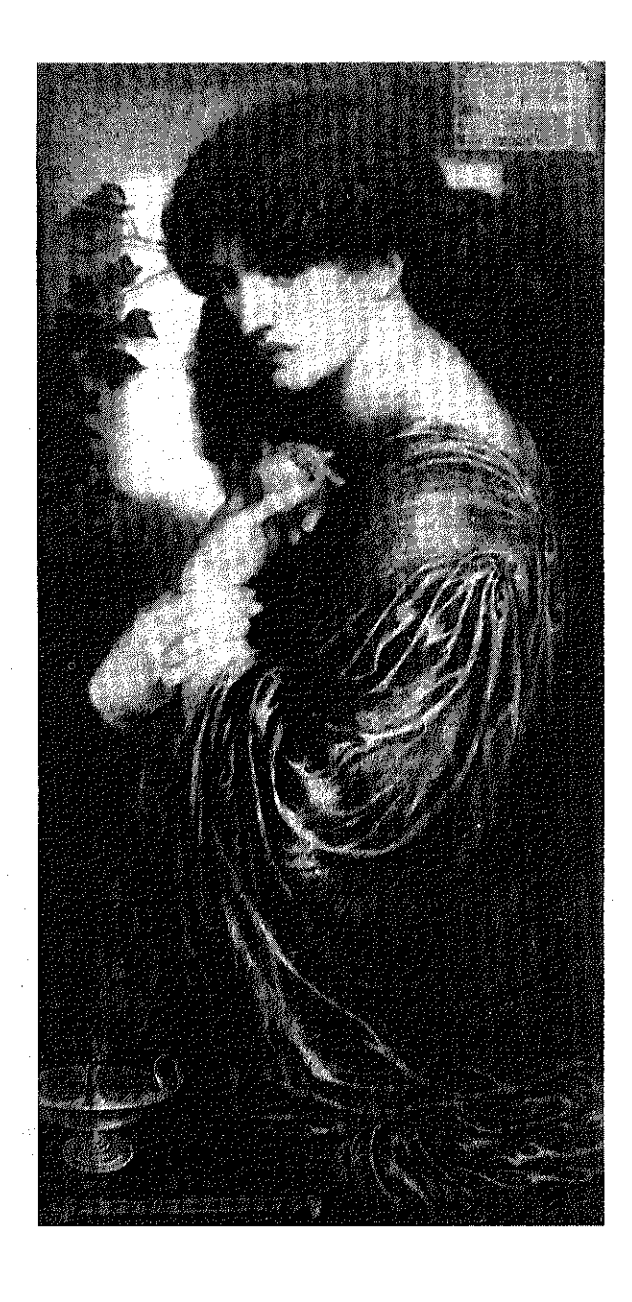
Si Astarté (Ishtar) envilecía a los hombres provocando en ellos sus instintos más bestiales, Circe los convertía materialmente en animales. No es extraño pues que muchos pintores *fin-de-siècle* vieran en el personaje de esta maga un claro ejemplo de los peligros del sexo femenino y desearan representarla en sus obras.

Del artista inglés Arthur Hacker existe un lienzo que lleva por título *Circe* (1893), en el que ésta aparece como una voluptuosa modelo de la época adornándose el cabello con las rosas esparcidas que hay a su alrededor, flores emblemáticas de Venus. En círculo, alrededor de ella, y mirándola con estúpida mansedumbre, aparecen los compañeros de Ulises en varias etapas de su transformación en perfectos cerdos. Esta obra, como otras del mismo tipo, sería entendida, o se fingiría entender, como de advertencia y admonición.

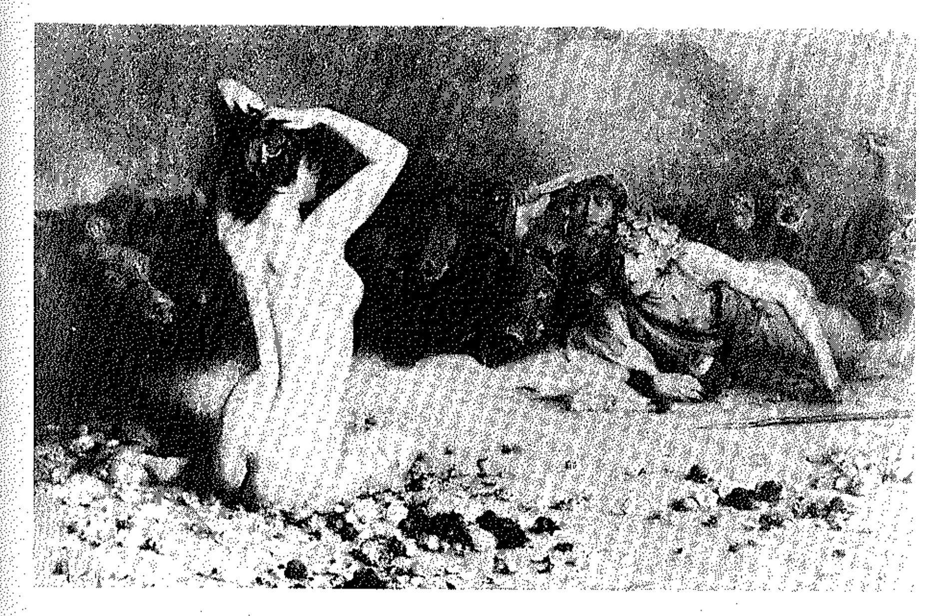
En su comentario para la *Royal Academy Pictures,* de 1893, el conocido crítico de arte, M. H. Spielmann, hablaría de la naturaleza moral del cuadro:

> And to emphasise the moral of the story beyond, so far as I know, what any other artist have done, he has mingled with the enchanted pigs the men no yet metamorphosed, while retaining much the same expression on the face of all. He has thus sought to accentuate the degradation of bestiality and sensual depravity, the depth of which is clearly sounded by the indiffe-

[16] *Ibíd.*



D. G. Rossetti, *Prosperina,* 1873-77, óleo, 119,5 × 57,8, *City Art Gallery,* Manchester.



Arthur Hacker, *Circe,* 1893, óleo. Procedencia, B. Dijkstra, *Idols of Perversity.*

rence of the human beings to the horrible change which is taking place around them[17].

Con toda certeza, el crítico está estableciendo un claro paralelismo entre la «depravación sexual» del tema y la sociedad contemporánea, e, implícitamente, este paralelismo incluye al Eterno Femenino, como causa de la ruina de los hombres.

Lévy-Dhurmer se aproxima de manera totalmente distinta al tema. Su actualizada *Circe* (1897) de sombreados ojos y sonrisa «a lo Gioconda», tan de moda en aquel período, contempla con una cierta complicidad al espectador, mientras sostiene una copa de champagne en una mano y con la otra muestra su nombre grabado en el colgante de su collar, único signo que permite reconocer a este personaje homérico. Para acentuar el carácter misterioso y maléfico de la obra, Lévy-Dhurmer elige un paisaje de mar iluminado por la luz de la luna. No sería la única vez que esta artista recurriría al tema de Circe. Del mismo año existe otra obra, muy similar, y también al pastel, a la que ha añadido la imagen de algunos cerdos en los cuales la maga ha metamorfoseado a sus amantes.

---

17 M. H. Spielmann, «Circe», *Royal Academy Pictures,* Londres, 1893. Citado por B. Dijkstra, *op. cit.,* pág. 321.

El pintor victoriano John William Waterhouse fue uno de los más notables seguidores de los prerrafaelitas, combinando, muy al gusto del público de la época, los temas de éstos con una técnica más pictórica, pero sin apartarse de la tradición académica. En su óleo *Circe envenenando el mar* (1892), opta por un fragmento menos conocido de la *Odisea,* y elige representar aquel en que la maga echa una pócima a las aguas, con el fin de hechizar a su rival, la mujer de Glauco, por la cual éste no había correspondido a su pasión amorosa. La perversa Circe, cuya belleza denota la influencia de las imágenes femeninas de E. Burne-Jones, aparece concentrado en el rito del maleficio, aplastando bajo sus pies al monstruo marino que surge del agua y en el que acaba de convertir a la amada de Glauco.

Por último, bajo la apariencia de una moderna y provocadora Circe, una verdadera *femme fatale* sin ambigüedades de ninguna clase, Félicien Rops ejecutó en 1878 *Pornócrates,* dibujo a la acuarela que daría lugar a numerosas versiones en grabado, y que causó verdadero escándalo en la exposición del *Cercle des XX* en Bruselas (1886).

Sobre un friso de mármol donde aparecen las musas de las Bellas Artes, una hermosa mujer se pasea desnuda, con seguridad algo insolente, conduciendo a un cerdo a la manera de un perro doméstico. Para realzar su desnudez y acentuar su acento provocativo, la figura viste algunas prendas complementarias: largos guantes, medias negras bordadas, sujetas con ligas azules, y pequeños zapatos acharolados que actúan de manera fetichista[18]. Lleva además fajín en la cintura, que se anuda con un ancho lazo, sombrero de plumas, y una venda cubriéndole los ojos.

Para los contemporáneos de Rops, lo que denominaban «el vicio» se encontraba tanto en la desnudez de la mujer, como en sus vestidos. Aquel estrafalario personaje que fue el artista Joséphin Péladan, escribía a este respecto refiriéndose al creador de *Pornócrates:*

> Rops a niché les sept péchés capitaux dans un pli d'étoffe, et non pas animé, mais *animalisé* la robe, ce qui est mieux ou pire, comme on voudra. Peintre de la perversité, il va de soi qu'il excelle dans la déshabillé. Ses retroussis de manches, ses décolletages, ses noeuds de cou, sont d'une invention mer-

[18] El fetiche del pie cubierto con un pequeño zapato aparece desde la Biblia como motivo de atracción erótica: «Arrebatóle los ojos con lo gracioso de su calzado...» (Judit a Holofernes cuando la heroína judía se pone sus mejores galas para seducir y engañar al general). *Libro de Judit,* 16:11. Y no es infrecuente leer en las páginas de las novelas de Sacher-Masoch, Gautier o Barbey d'Aurevilly, referencias a la seducción de un hermoso pie, sobre todo calzado con escarpines o botín. Este fetiche fue especialmente fascinante para G. Flaubert, y no sólo en su obra literaria *(Madame Bovary),* sino también en su vida privada. J. P. Sartre señala dónde surge por primera vez en la obra del escritor el motivo del calzado, subrayando la importancia que tuvo para éste, *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857,* 3 vols., París, 1971-1972. Citado por M. Vargas Llosa en su introducción a *Madame Bovary,* Madrid, 1974, pág. 22. En las artes plásticas, destaca especialmente la delicadeza de Goya en la pintura de los pies femeninos, que envuelve en pequeños y puntiagudos escarpines, que asoman por debajo de la amplia falda de la Marquesa de Pontejos o la Reina María Luisa.



J. W. Waterhouse, *Circe envenenando el mar*, 1892, óleo. Procedencia, P. Bade, *Femme Fatale.*



Félicien Rops, *Pornócrates*, 1878, grabado, colección J. P. Bobut du Marés, Namur.

veilleusement significative et il est l'inventeur en art de ces longs gants et de ces grands bas noirs, qui sans rien perdre du modelé donnent un accent extraordinaire et pervers[19].

(Este tipo de imaginería puede parecer a algunos pasada de moda, pero es indudable que aún sigue vigente en parte de los libros, revistas y filmes del erotismo actual.)

Pornócrates, que posee una doble lectura, es una metáfora, asimismo, de la vida sexual del burgués, realizada fuera de los vínculos del matrimonio y amparada por la doble moral de la época.

El escritor Edmond Picard, que poseía una versión de esta obra, con motivo del escándalo que produjo, escribió una carta a Rops, donde significativamente le comentó entre otras cosas:

Cet art grandiose, où *l'être féminin qui domine notre temps, si prodigieusement différent de ses ancêtres,* se manifeste en des types que l'âme aiguë d'un gran artiste est seule capable de réaliser, échappe aux regards ordinaires (...)[20].

Tanto de la acuarela en cuestión, como de este breve análisis y comentarios hechos por personajes de la época, se desprende:

a) La naturaleza perversa de la mujer, capaz de convertir a los hombres en animales. (En este caso concreto recordemos que el cerdo es un símbolo de los deseos impuros, de la transformación de lo superior en inferior.)

b) La ecuación mujer-sexo, y

c) La conotación del surgimiento de un nuevo ser femenino que se contrapone al de otros tiempos.

Helena de Troya

«Helena de Troya, destructora de naves, destructora de ciudades, destructora de hombres», (Esquilo en el verso 689 y siguientes de *Agamenon).* Esta cita, en griego y en inglés, figura al reverso de un lienzo que sobre esta mítica heroína realizó Dante Gabriel Rossetti en 1863 y su lectura induce a que veamos como mujer fatídica a la imagen evocada, probablemente a través de los rasgos de la modelo Annie Miller. Su rostro, simétrico y clásico, tiene una mirada de niña inflexible y cruel. Su poder reside en su belleza sensual, que se manifiesta especialmente, y como es habitual en este pintor, en una abundante y rojiza cabellera, llena de energía. Helena no desconoce que ha sido ella la causa de la guerra de Troya, y mientras la ciudad arde en lo alto, señala al espectador el medallón de su collar donde aparece la antorcha del com-

[19] Citado por G. Lascault, en el catálogo de la exposición *Félicien Rops, op. cit.*, pág. 48.
[20] Citado por C. Lemonnier, *ibíd.*, pág. 119. (El subrayado es de la autora).



D. G. Rossetti, *Helena de Troya*, 1863, óleo, 32,8 × 27,7, *Kunsthalle*, Hamburgo.

bate. Es obvio que de la lucha entre griegos y troyanos, Rossetti culpa a esta melancólica Helena, en quien, una vez más, el elemento erótico es más implícito que explícito.

Veinte años más tarde, Gustave Moreau, en su acuarela *Helena en los muros de Troya* (*c.* 1885), nos ofrece su visión personal de la esposa del griego Melenao. Desde un punto de mira bajo, Helena aparece en pie, indiferente como una esfinge, vestida con una túnica de un rojo sangriento, mientras ignora, impasible, los muertos que se amontonan a sus pies. Ary Renan, amigo y discípulo de Moreau calificó su belleza, «como la más agregia encarnación del mal en la poesía de las razas arias»[21]. Y Richard Muther consideró, «su rubia y voluptuosa belleza»[22], como representación de la fatalidad «que avanza sobre un suelo ensangrentado (...) la diosa de la desgracia que sin saberlo envenena cuanto se le aproxima, contempla o toca»[23].

Por su parte, Huysmans describiría así a la Helena de Moreau:

> Se découpant sur un terrible horizon, et noyée de sang, vetue d'une robe incrustée de pierreries comme une chasse, les yeux large ouverts dans une pose cataleptique. A ses pieds gisent des amas de cadavres... Semblable à une divinité malfaisante qui empoisonne tout ce qui l'approche[24].

Leyendo con atención estos y otros comentarios que hemos ido recogiendo de críticos y escritores de la época, y tratando de analizarlos, con la objetividad que da la distancia, no dejan de sorprender muchas de las novelescas e incluso morbosas[25] interpretaciones y observaciones a que dan lugar éstas y otras imágenes. De ello sólo cabe deducir, sin temor al error, que el mito de la *femme fatale* existía, tanto en el artista creador, como en el analista y espectador. Lo que viene a corroborar de nuevo el gran ascendiente del mito y como éste alimentaba las fantasías eróticas de la sociedad masculina del periodo.

Fílide

Como colofón a este examen de algunas obras que tienen como protagonistas a figuras femeninas de las mitologías paganas, y tal vez respondiendo inconscientemente a aquel miedo a la mujer latente en su época, Burne-Jones

---

[21] Citado por H. Hofstätter, *Gustave Moreau, op. cit.*, pág. 97.

[22] Por regla general, y tanto en pintura como en literatura, la mujer seductora es representada con la piel blanquísima y el cabello rubio, a veces rojizo, pero no es frecuente que aparezca como belleza oscura, salvo cuando se trata de figuras femeninas de países exóticos. Esta asociación de lo blanco, lo claro, con lo bello ya la hallamos en *El cantar de los cantares:* «Nigra sum, sed formosa». («Soy morena, pero hermosa»), dice la esposa al esposo, 1:4. Asimismo, a la demonia Lilith se la denomina, en ocasiones, «la negra». *Encyclopaedia judaica, op. cit.*

[23] Citado por H. Hofstätter, *Gustave Moreau, op. cit.*, pág. 97.

[24] Citado por Ph. Jullian, *op. cit.*, pág. 298.

[25] Cfr. *supra*, pág. 135.



Gustave Moreau, *Helena en los muros de Troya, c.* 1885, acuarela, 40 × 23. *Musée du Louvre,* París.

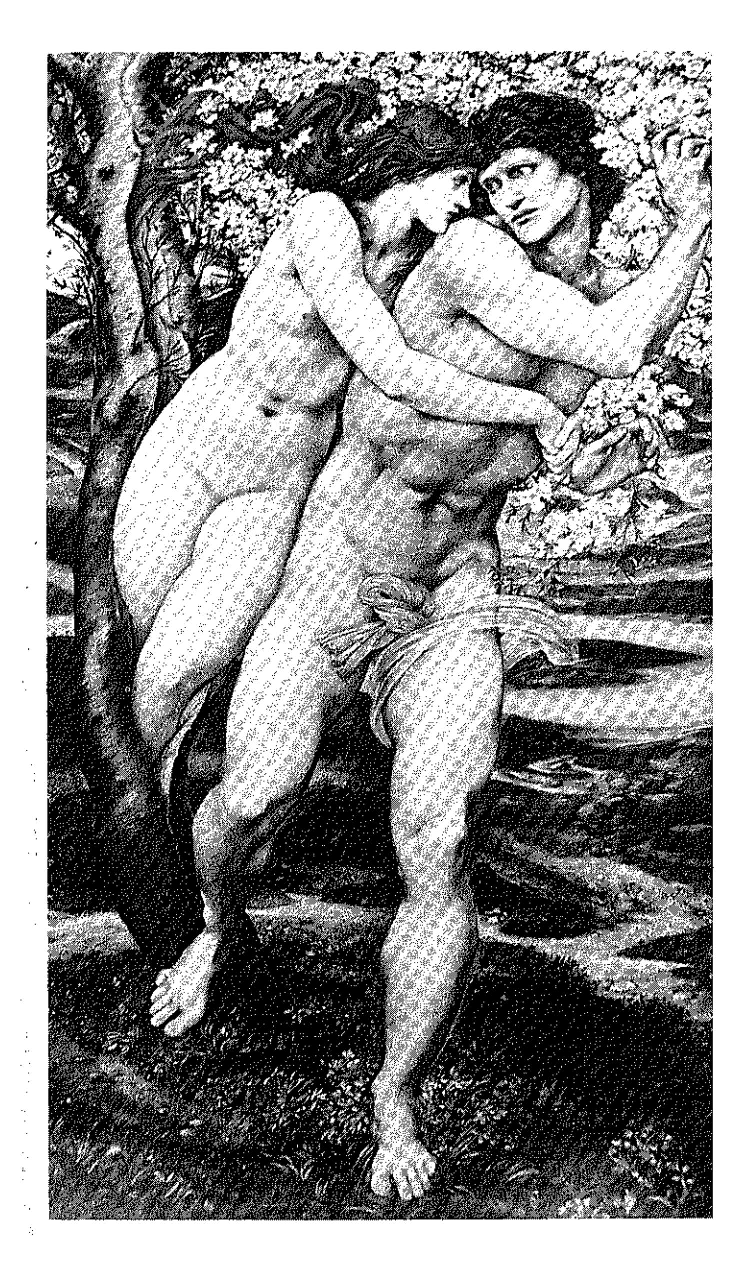
nos da su visión personal de la leyenda de Fílide y Demofonte. Estando su esposo ausente, y viendo que no regresaba, Fílide desesperada se suicidó, convirtiéndose acto seguido en un almendro sin hojas. Demofonte, no obstante, volvió, y al enterarse de la transformación de su esposa abrazó al estéril almendro que floreció, y sus ramas peladas se cubrieron de hojas[26].

Apartándose de todas las versiones de esta leyenda, Burne-Jones, en 1870, casi de manera inversa a la leyenda de Apolo y Dafne, hace surgir del árbol florido a la esposa abandonada, que se inclina y abraza estrechamente a Demofonte, que, asustado, huye ante la amenaza que, según se refleja en la obra, representa para él la mujer. El posesivo abrazo de ésta —un abrazo que deciesiete años más tarde reaparecerá en otra obra del mismo artista *(En las profundidades del mar)*— permitirá a Patrick Bade hablar del:

«... striking expression of his (Burne-Jones) terror of the suffocating embrace of women»[27]. comentario que, sin embargo, no viene respaldado por ninguna noticia de rechazo de este pintor hacia el sexo femenino. Pero no podíamos dejar de hacer mención, por lo significativa, a esta reinterpretación del mito pagano por un miembro de la sociedad victoriana.

[26] P. Grimal, *op. cit.*

[27] *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women,* Nueva York, 1979, pág. 14.



Edward Burne-Jones, *Fílide y Demofonte (El árbol del perdón),* 1882, óleo, 187 × 60, *Lady Lever Art Gallery,* Port Sunlight.

CAPÍTULO XVII

Personajes bíblicos

Eva

Como Venus, Eva, la primera mujer, aparece con relativa poca frecuencia en las imágenes finiseculares[1], desplazado su protagonismo de exiliada del Edén por la figura más perversa de Lilith. Sin embargo, el pintor simbolista Lucien Lévy-Dhurmer no rechazó el tema y recurriría al mismo en varias ocasiones. Su *Eva* más conocida es la que ejecutó al pastel en 1896 y para cuya pose se inspiró en la estatua que de este personaje del Génesis había realizado Rodin quince años antes; de ahí proceden sus manos cruzadas sobre el pecho y su cabeza inclinada.

Lévy-Dhurmer, a la manera baudeleriana, hace especial énfasis en la belleza de la cabellera que cubre púdicamente a esta Eva, quien, más que rechazar o huir del bíblico reptil, parece dialogar con él mientras lo mira turbadoramente, con aquella mirada profunda que tan a menudo aparece en las figuras femeninas prerrafaelitas por quien el artista francés estuvo influenciado.

Lévy-Dhurmer rechazó con esta imagen toda alusión a un texto sagrado, como señaló acertadamente Léon Thévenin en su obra *La Renaissance païenne* (1898), en la que analiza el simbolismo en los cuadros de este artista, su *Eva,* «es un símbolo del mundo pagano, del reino de la naturaleza y los sentidos»[2].

Por su parte, el artista alemán Max Klinger, a través de un ciclo de seis grabados, englobados bajo el título *Eva y el futuro* (1880), nos ofrece su concepción de la mujer como fuerza primigenia que, junto al imperativo del deseo sexual, dominará al primer hombre. En los tres primeros grabados, *Eva, El primer futuro* y *La serpiente* (ver ilustraciones de las págs. siguientes), vemos cómo la acción se inicia en el Paraíso, donde, mientras Adán duerme

[1] Nos referimos, claro está, a la representación visual de los mitos de Venus y Eva en su sentido estricto, no figurado. Ahora bien, cabe señalar, que bajo ambos títulos, entendidos como símbolo de la feminidad por excelencia, aparecen en la pintura de estos años numerosos desnudos de mujer, obras, en ocasiones, llenas de un gran erotismo como es el caso, entre otros, del cuadro de A. Fourié: *La hija de Eva,* de gran éxito en el Salón de Beaux-Arts de 1899. Véanse catálogos *Salones Beaux-Arts* y de la *Société des Artistes Françaises,* París, 1885-1900.

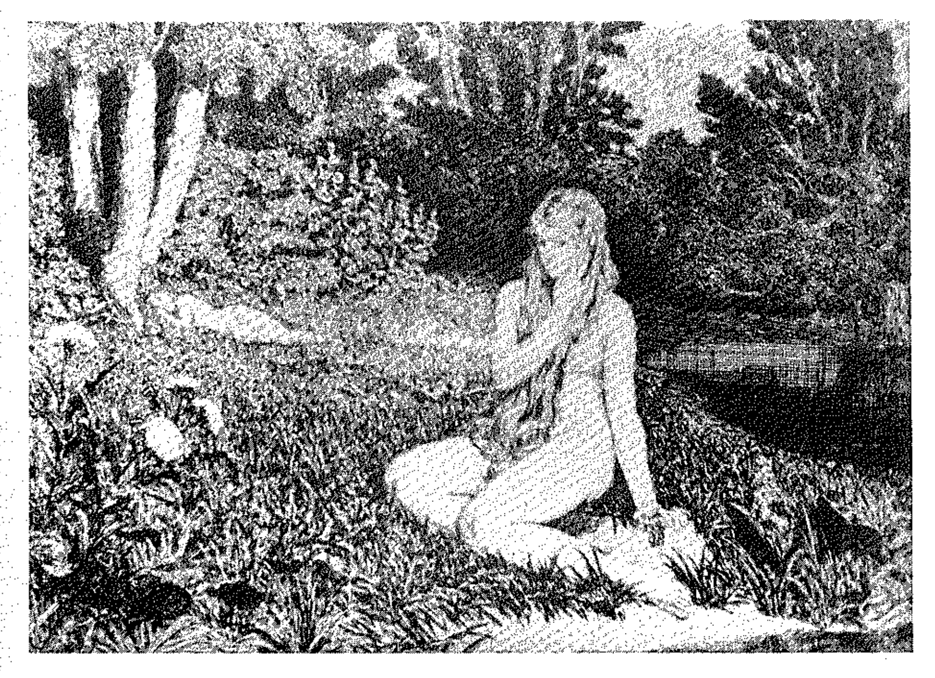
[2] Citado en VV. AA., *Le Symbolisme en Europe, op. cit.,* pág. 109.



Lucien Lévy-Dhurmer, *Eva*, 1896, pastel y gouache, colección Michel Périnet, París.

confiado bajo un árbol, Eva, por el contrario, entregada a una profunda reflexión junto a un estanque, parece estar maquinando algo determinado. El segundo grabado hace referencia a la fuerza demoníaca del apetito sexual que está simbolizado en la poderosa imagen de un tigre al acecho en un angosto y rocoso camino, «imagen fálica y patriarcal, el deseo y la represión»[3]. La ter-

[3] VV. AA., *Eva und die Zukunft*, Catálogo exposición, Hamburgo 1986, pág. 175.

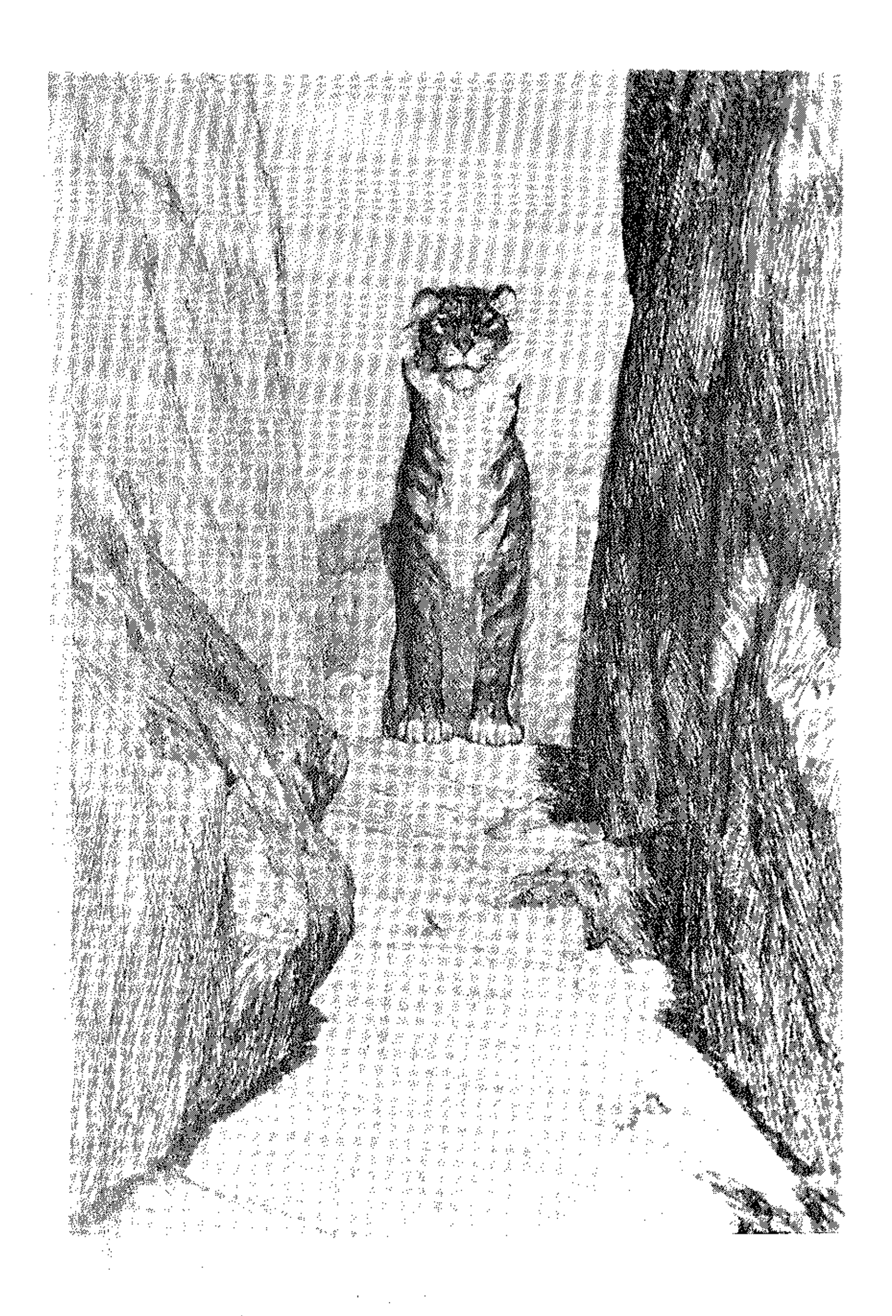


Max Klinger, *Eva*, 1880, grabado, *Kunsthalle*, Hamburgo.

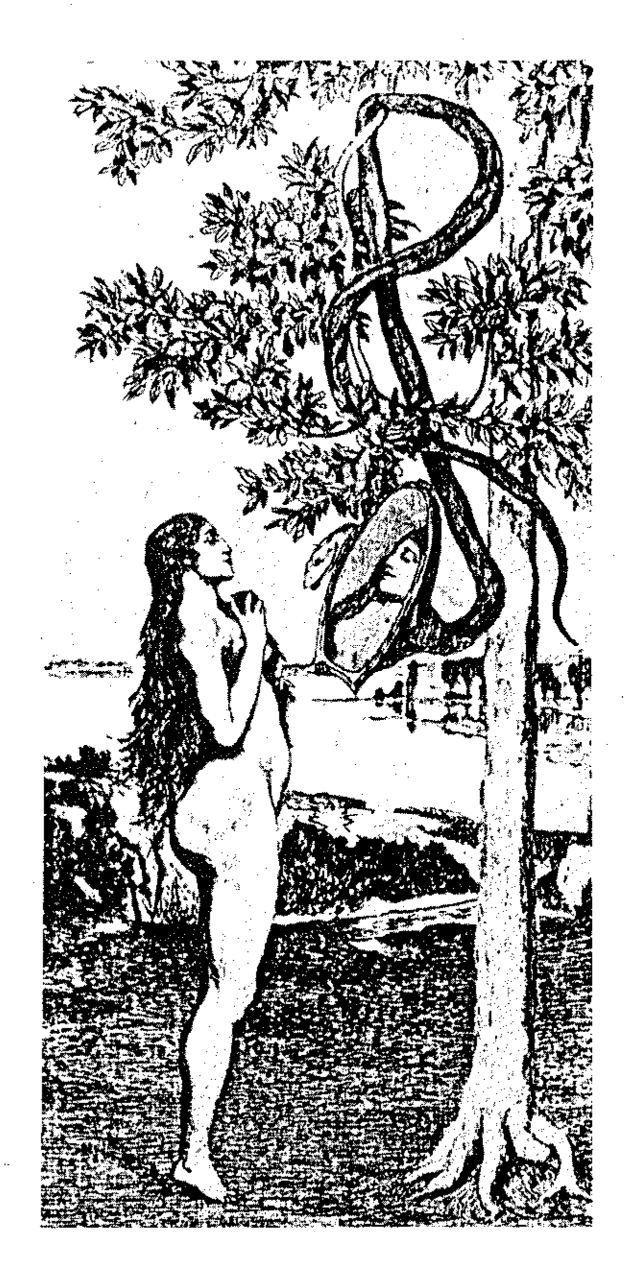
cera obra de la serie ilustra el pecado según la narración bíblica, pero aquí, la serpiente, que ya ha entregado a Eva la manzana, le tiende ahora un espejo oval a manera de una *vanitas* incitándola a contemplar su belleza y el poder que de ella emana, causa del pecado y la perdición de los hombres.

Hay más representaciones de esta figura del Génesis en la pintura de la época, pero, en realidad, pocas en cuya manera de evocarla se aprecien las cualidades que permitan calificarla de mujer fatal. Este sería el caso de Edvard Munch. El pintor noruego recurrió en más de una ocasión a este tema, pero sus imágenes de Eva carecen de aquel especial énfasis en la asociación con el Mal y el Pecado, tal y como, en general, el personaje ha sido evocado a lo largo de la historia. En un óleo de 1908, incluso nos ofrece lo que aparentemente se diría una amable escena típica de la iconografía de los impresionistas. Destacando sobre un verde prado de ricas texturas y colorido, salpicado de flores, aparecen, a ambos lados del árbol bíblico, las figuras de Adán y Eva vestidos a la moda de la época. Ella, que cubre su cabeza con un pequeño sombrero de paja, más que ofrecer, se diría que está dispuesta a comerse la manzana, mientras es observada por un joven Adán con las manos en los bolsillos y con gorra de plato.

Félicien Rops, con su inclinación por la imagen no ya erótica, sino obs-



Max Klinger, *El primer futuro*, 1880, grabado, Kunsthalle, Hamburgo.



Max Klinger, *La serpiente*, 1880, grabado, *Kunsthalle*, Hamburgo.



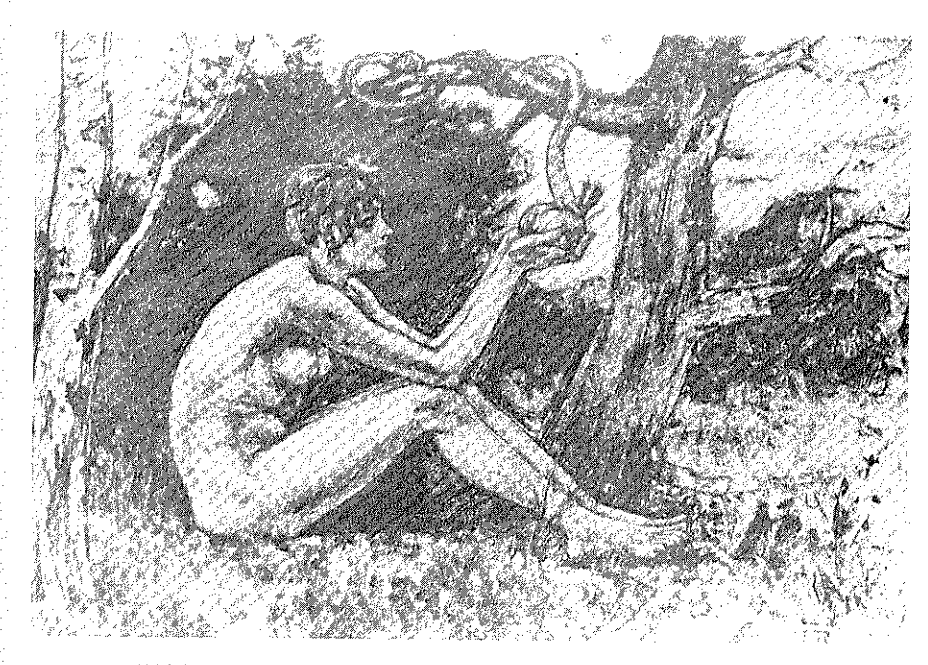
Edvard Munch, *Adan y Eva,* 1908, óleo, *Kommunes Kunstsanlinger,* Oslo.

cena, realizó una moderna y sonriente *Eva-Tapicería,* sin fechar, que juguetonamente, sostiene con las manos no una, sino dos manzanas, que rematan la cola de la serpiente, enroscada al árbol, con lo que, el símbolo fálico del reptil queda perfectamente subrayado. Pero, como se observa, la figura femenina, tanto en una como en otra obra, está exenta de las peculiaridades que se señalan líneas más arriba.

Salomé

> La vie d'un sage ne vaut pas, ma Salomé,
> ta danse d'oriente sauvage comme la chair,
> Et ta bouche couleur de meurtre
> Et tes sens couleur de désert,
> O Salomé de mes Hontes,
> Salomé!
>
> OSCAR MILOSZ, *Poème des Décadences.*

A pesar de que en la historia de la pintura el sugestivo personaje de Salomé captó a través de los siglos el interés de numerosos pintores (Giotto, Botticelli, Lippi, Van der Weyden, Cranach, Alonso Berruguete, Caravaggio,



Félicien Rops, *Eva-Tapicería,* sin fecha. Grabado, colección particular.

Reni, Rubens, entre los más famosos)[4], ninguno de ellos se aproximó a su figura con la lúbrica mirada de los artistas *fin-de-siècle,* quienes, proyectando en la joven hija de Herodías su especial sensibilidad, iban a recrearla, haciendo de ella el *summum* de las perversidades, seducciones y poder letal.

Sin embargo, esta alteración de su imagen se origina, tanto en pintura como en literatura, bastante tiempo atrás. En el ámbito de las artes plásticas, Henry Fuseli realizó en 1779 un grabado, para la edición inglesa de los estudios de fisonomía de Lavater, titulado *La hija de Herodías con la cabeza de San Juan,* en el que una Salomé de provocativo gesto adquiere toda la apariencia de aquellas bacantes, prostitutas y cortesanas que tan a menudo aparecen en la obra de este artista.

En la literatura, M. Praz señala que fue H. Heine, en 1841, quien con su poesía *Atta Troll* introdujo este motivo derivado de una tradición popular alemana[5]. Pero, casi todas las características que aparecen en la Salomé finisecular, Heine las asigna en su composición a Herodías, su madre, quien «de

[4] En el ámbito de las artes plásticas, probablemente una de las primeras imágenes representando la danza de Salomé es la del relieve en bronce de la puerta de la iglesia de San Zenón en Verona, finales del siglo XI.

[5] *La carne, la muerte y el diablo, op. cit.,* pág. 315.

amor loco moría» por el Bautista, cuya cabeza llevaba siempre junto a ella y de «mirarla y besarla nunca deja»[6].

Esta aparente confusión probablemente se explica por la existencia de una larga tradición de intercambiabilidad de los nombres de la madre e hija bíblicas. Como ejemplo, véase el grabado del artista italiano Lucantonio Degli Uberti, siglo XV, cuyo título aparece en *The Illustrated Bartsch*[7], como *Herodías (sic. Salomé) with the Head of John the Baptist.* Ello condujo a una fusión de las identidades de Herodías y Salomé que, finalmente, en la segunda mitad del siglo XIX, se resolvería a favor de esta última, revestida definitivamente con la perversa sensualidad ya comentada.

Pero, siguiendo con el extraordinario interés que despertó este personaje entre tantos artistas y escritores, no queremos dejar de hacer referencia al relato de Flaubert *Herodías,* que forma parte de la obra *Tres cuentos,* que publicó en 1877, y en donde el escritor realiza, a manera de síntesis, una personal interpretación de Salomé, ya que, si, por un lado, y siguiendo con una cierta fidelidad el texto religioso, ésta aparece casi como una niña obediente a los deseos maternos, por otro, al bailar ante Herodes, la niña se metamorfosea en una sensual mujer al interpretar una danza casi orgiástica que despierta los más ardientes deseos sexuales entre los espectadores. Vamos a transcribirla porque ella se revela como el complemento literario de las obras que sobre esta figura había realizado Gustave Moreau sólo un año antes.

En el cuento *Herodías,* Salomé tiene un papel secundario, puesto que la protagonista es su madre, pero es importante su breve aparición, bailando ante Herodes. Su danza es relatada por Flaubert así:

> Sus pies pasaban uno delante del otro, al ritmo de la flauta y de un par de crótalos. Sus brazos arqueados llamaban a alguien que siempre huía. Le perseguía más ligera que una mariposa, como una Psiquis curiosa, como un alma vagabunda, pareciendo dispuesta a echarse a volar. Los fúnebre sones de las gingras reemplazaron a los crótalos. El abatimiento había sucedido a la esperanza. Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona tal languidez que ya no se sabía si lloraba a un dios o se moría en su caricia. Con los párpados medio cerrados, torcía la cintura, balanceaba el vientre con ondulaciones de ola, hacía temblar sus dos senos y su rostro permanecía inmóvil y sus pies no se detenían. (...) Luego fueron los transportes del amor que quiere ser saciado. Bailó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se volvía a todos los lados como una flor agitada por la tempestad. Los brillantes de sus orejas saltaban y la tela que le colgaba por la espalda refulgía en tornasoles. De sus brazos, de sus pies y de sus vestidos brotaban invisibles chispas que inflamaban a los hombres. Cantó un arpa. La multitud la acogió con aclamaciones. Sin doblar las rodillas, separando las piernas, se arquetó tanto que la barbilla le rozó el suelo. Y los nómadas acostumbrados a la abstinencia,

[6] Citado por M. Praz. *Ibíd.,* pág. 316.
[7] «Early Italian Masters», vol. 25 (13), 2.ª parte, Nueva York, 1980, pág. 273.



Lucantonio Degli Uberti, *Herodías (sic. Salomé) con la cabeza de san Juan Bautista,* siglo XV, grabado. Procedencia, *The ilustrated Bartsch,* vol. 25.

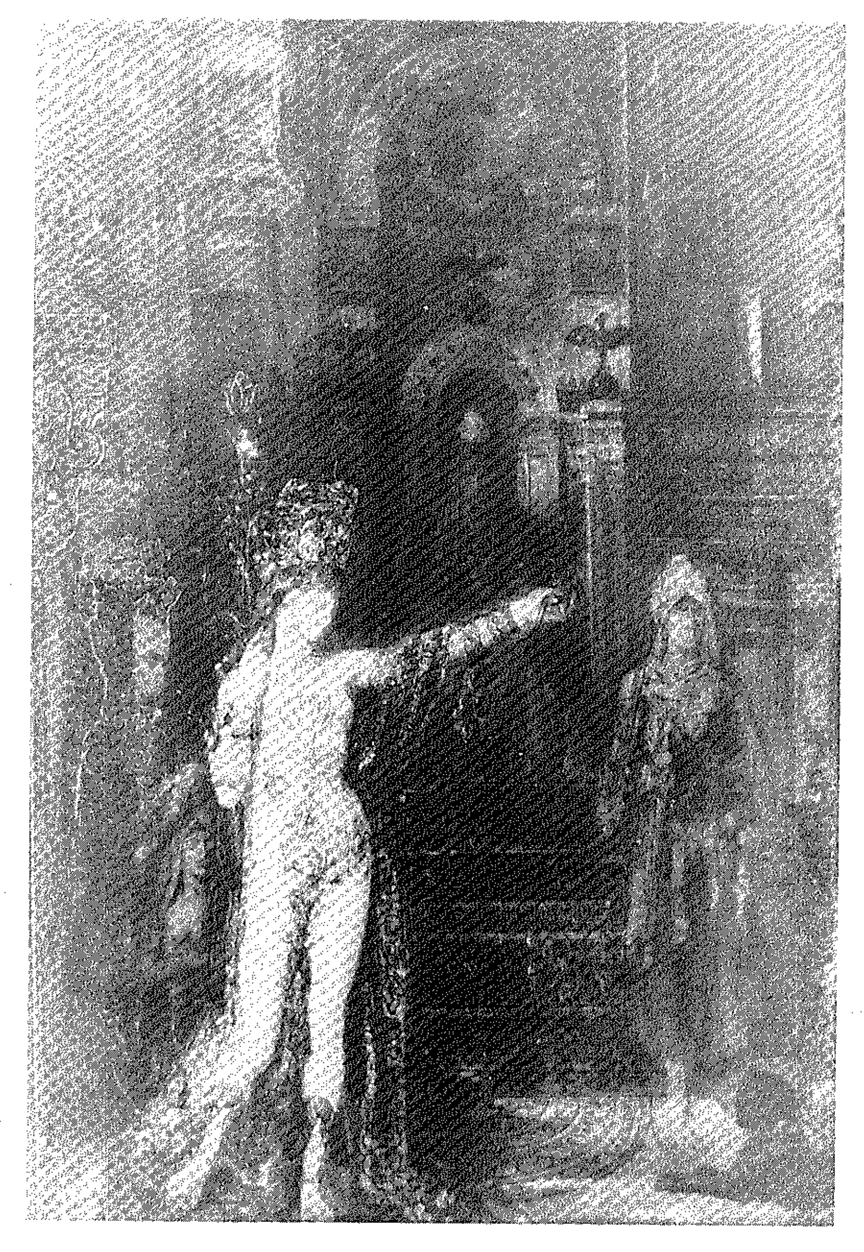
los soldados de Roma expertos en libertinajes, los avaros publicanos, los viejos sacerdotes agriados por las disputas, todos, dilatando las aletas de la nariz, palpitaban de deseo[8].

Una vez finalizada su danza, Salomé, utilizada por su madre, se dirige hacia un Herodes que arde en deseo y,

> ceceando un poco pronunció las siguientes palabras, con expresión infantil:
> —Quiero que me des, en una fuente la cabeza...
> Había olvidado el nombre, pero sonriendo continuó:
> —¡La cabeza de Iaokanann![9]

Moreau, en su indagación sobre el tema de la belleza satánica en los mitos primitivos, iba a convertir al personaje de Salomé en el principal eje y centro de su obra. En sus múltiples versiones, cambiándole el decorado, la hará pasar a través de países, épocas y estilos. A veces vendrá de Egipto, otras de la India, o bien entrará en escena viniendo directamente de las calles del París del siglo XIX. Para representar a esta figura que le había subyugado, el pintor estudió tratados arqueológicos, la función simbólica de las joyas y la de ciertas piedras. Y también adquirió muñecas de madera y encima de ellas ensayó los ropajes que diseñaba para su personaje[10]. En *Salomé danzante* (1874-76), aparece al fondo el tetrarca Herodes tocado con una tiara, sentado en un trono de magnificencia oriental y teniendo no lejos de él al verdugo con el rostro descubierto y la espada desenvainada. A la izquierda aparecen Herodías, su esposa, y una sirvienta. Salomé, con la cabeza ladeada y algo baja, tal vez por el peso de la diadema «en forma de torre fenicia»[11], está con los ojos cerrados, como en un intento de concentración antes de iniciar la danza, y su hermoso cuerpo, apenas cubierto con una túnica, aparece profusamente tatuado. Para la ejecución de estos tatuajes, Moreau tal vez tendría en mente, no sólo los cuerpos de mujeres orientales, sino también la moda adoptada por muchas prostitutas de la época, de decorarse con este procedimiento algunas áreas de los suyos[12]. Esta hipótesis corroboraría a M. Callu, que califica de «prostituta mística» a la Salomé de Moreau[13]. También aquel epítome de decadente que fue Jules Laforgue, en su satírica reconstrucción de un afeminado Perseo, haría mención a los tatuajes de sus brazos[14]. Es lícito pues, pensar en la influencia de una moda —aunque restringida a ámbitos sociales marginales, pero precisamente por esto muy sugerente para los decadentes—[15]

[8] *Op. cit.*, pág. 922.
[9] *Ibíd.*, pág. 923.
[10] R. von Holten, «Le développement du personnage de Salomé à travers les dessins de Gustave-Moreau», *L'Oeil*, París, Juillet-Août, 1961, pág. 45.
[11] J. K. Huysmans, *op. cit.*, pág. 103.
[12] A. Corbin, *op. cit.*, pág. 442.
[13] *Op. cit.*, pág. 187.
[14] *Moralités Légendaires*, París, 1964, pág. 214 (1.ª edición 1886).
[15] A. Hauser, en *op. cit.*, pág. 225, se refiere a la atracción de los decadentes por las prostitutas.



Gustave Moreau, *Salomé danzante, c.* 1874-1876, óleo, 92 × 60, *Musée Gustave Moreau*, París.

en la exótica decoración que el artista francés estampa con fina caligrafía sobre el cuerpo de Salomé.

Todas estas creaciones de Moreau, y muy en particular las de esta figura que analizamos, impresionaron mucho a Huysmans que escribió largamente sobre ellas [16]. Después de una visita que realizó a una exposición de acuarelas de aquel artista, en la Galerie Goupil, y refiriéndose específicamente a las figuras femeninas concebidas por Moreau, escribiría:

> Une impression identique surgissait de ces scènes diverses, l'impression de l'onanisme spirituel, répété, dans une chair chaste; l'impression d'une vierge, pourvue dans un corps d'une solennelle grâce, d'une âme épuisée par des pensées secrètes, d'une femme, assise en elle-même, et se radotant, dans de sacramentelles formules de prières obscures, d'insidieux appels aux sacrilèges, et aux stupres, aux tortures et aux meurtres [17].

Otra famosa variante de este tema es la acuarela ejecutada por Moreau en 1876 y que lleva por título *La aparición,* en la que Salomé, en una pose parecida a la obra que acabamos de comentar, e incrustada de oro y pedrería, señala con espanto la cabeza aureolada y sanguinolenta del Bautista que se ha elevado de la bandeja colocada sobre las baldosas y la mira fijamente. J. P. Reverseau afirma que Moreau se inspiró para esta versión en la escena de la danza de *Salambó,* la novela de Flaubert que fue una de las lecturas favoritas del pintor [18].

Como Salambó, la hija de Herodías, aparece una vez más como princesa oriental en un exótico espacio arquitectónico, decorado con azulejos y arabescos y una divinidad hindú en el altar del fondo. Todo ello envuelto en una fantástica atmósfera de rico cromatismo, que trasciende la simple descripción objetual y que corrobora aquel comentario del crítico de *Le Figaro,* Albert Wolff: «C'est un rêve d'opium» [19]. El propio Moreau escribirá que para él, Salomé representa: «La femme éternelle, oisseau léger, *souvent funeste,* traversant la vie, une fleur a la main, à la recherche de son idéal vague. Souvent terrible» [20]...

Observamos, pues, cómo el pintor condena a Salomé y condena, del mismo modo, a quienes subordinan sus ideales a la sexualidad; y con sus pala-

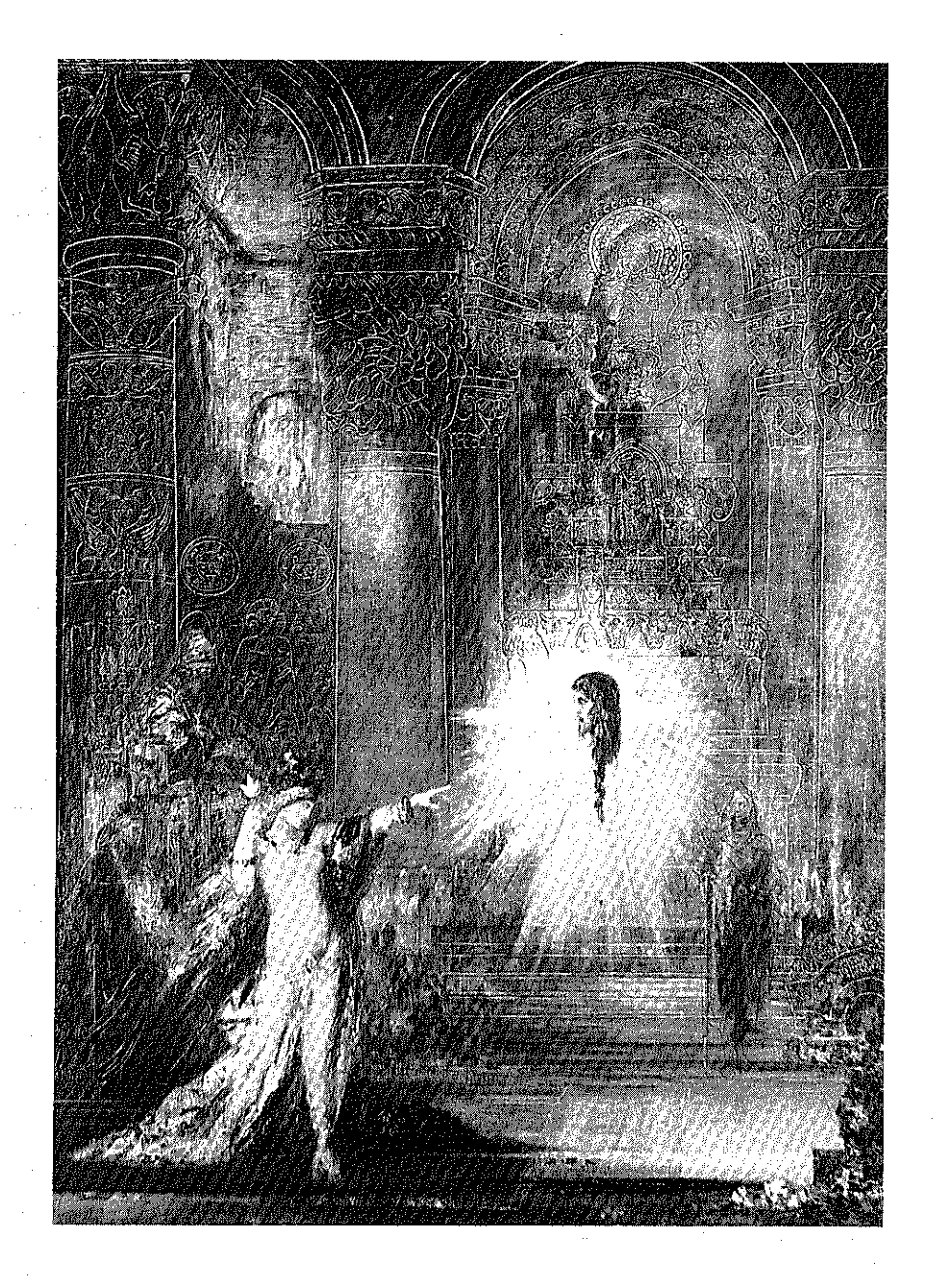
[16] Cfr. *supra,* págs. 113 y ss.

[17] *Certains,* París, 1908, pág. 19 (1.ª edición 1889).
Según el interesante análisis de J. Meyers, «Huysmans and Gustave Moreau», *Apollo,* Londres, 1974, (I), vol. 99, págs. 39-44, la extraña fascinación que ambos sienten por el personaje de Salomé nace de su miedo a las mujeres y de su proclividad homosexual.

[18] «Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du XIXe siècle», *Gazette des Beaux Arts,* París, 1972, vol. LXXX, pág. 175. Aunque Reverseau sólo hace referencia a esta obra, todo induce a pensar que para *Salomé danzante,* Moreau se inspiró igualmente en el fragmento de la novela de Flaubert a que nos hemos referido.

[19] Citado por R. von Holten, *op. cit.,* pág. 51.

[20] *L'assembleur de rêves, op. cit.,* pág. 78. (El subrayado es de la autora).



Gustave Moreau, *La aparición, c.* 1876, acuarela, 55 × 32, *Musée Gustave Moreau,* París.

bras, al tiempo que otorga a la figura bíblica el sentido moral, que tradicionalmente se le había venido dando desde el Medievo, revela su opinión respecto a la entrega a los placeres de la carne, tan dubitativos, por otra parte, en lo que a él mismo respecta.

A los excesos ornamentales de Gustave Moreau, Aubrey Beardsley opondrá su estilizada y arabesca línea para conformar otra sádica Salomé, con la que va a ilustrar la obra, del mismo nombre, de Oscar Wilde, que se publicará en 1894[21]. En ésta, con su innovador y perversamente erudito arte *fin-de-siècle,* Beardsley, nos ofrecerá unas imágenes en blanco y negro de la hija de Herodías, que enfatizan la obra con fina y sutil ironía. En dos ilustraciones, las tituladas *El clímax* (también conocido como *El beso de Salomé)* y *El momento supremo,* estas figuras aparecen con la cabeza sangrante del Bautista. En ambas y siguiendo el texto escrito, Salomé no es un objeto pasivo de la lujuria de Herodes ni un instrumento de la venganza de su madre, sino un activo agente de destrucción, una agresiva y peligrosa criatura a quien Iokanaan gritará: «El mal entró en el mundo por la mujer. No me toquéis»[22].

El clímax ilustra el texto de Wilde muy de cerca, cuando Salomé alumbrada por la luz de la luna, levanta la cabeza del mártir un momento antes o después de besarlo. Las tintas planas, la línea arabesca y el decorativo diseño del ángulo superior izquierdo, contribuyen a disminuir lo grotesco de la escena, en la que una Salomé que parece gravitar ve acentuada su maligna expresión con las dos mechas de pelo que, a manera de cuernos, se levantan y curvan en lo alto de su cabeza. Iokanaan, para no ver el pecador rostro de la mujer, mantiene los ojos firmemente cerrados, mientras una larga gota de su sangre, al cruzarse con un extremo de la túnica de Salomé, forma la imagen de la cruz. No es extraño que la síntesis, del texto de Wilde y las ilustraciones de Beardsley, con su resultado de un perverso erotismo, fuera considerada un ultraje público e incluso una obra blasfema.

El momento supremo acusa aún más la aviesa expresión de la figura femenina, quien con una suntuosa capa en blanco y negro levanta unos mechones de la frente de la decapitada cabeza, cuya cabellera se confunde con la sangre que se derrama sobre la bandeja. Beardsley se aproxima más a la sensibilidad artística del *Art Nouveau* que del Simbolismo, no sólo por su recurso a las tintas planas y a la línea altamente decorativa, sino también por alejarse de aquella seriedad y trascendencia tan características del Simbolismo, en especial del francés. La seducción por esta Salomé fin de siglo que llega hasta el límite de la necrofilia fue inimaginable: literatura, poesía, música[23], teatro y desde luego pintura. A las representaciones ya comentadas, de Moreau y Beardsley, hay que añadir las de Puvis de Chavannes, Henry Lévy, O. Redon, M. Klinger, G. A. Mossa, R. Holst y un otros muchos.

21 Cfr. *supra,* págs. 123 y ss.

22 O. Wilde, *Salomé, op. cit.,* pág. 31.

23 En 1905, la ópera *Salomé* representaría la consagración definitiva para el compositor Richard Strauss.

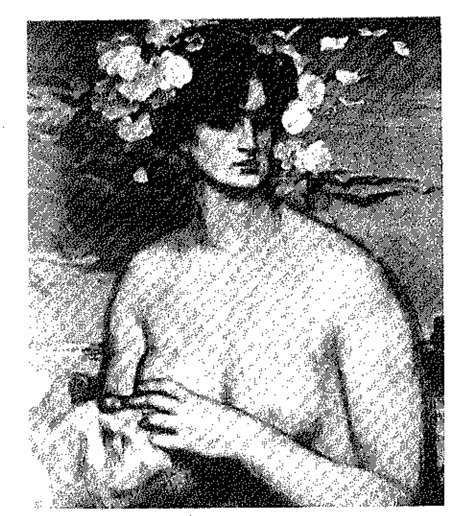


Aubrey Beardsley, *El clímax (El beso),* 1894, grabado. Ilustración para *Salomé* de O. Wilde.

Aubrey Beardsley, *El momento supremo*, 1894, grabado. Ilustración para *Salomé* de O. Wilde.



Franchette Verhunk en *Salomé* de Richard Strauss, representada en Viena en 1907. Procedencia, P. Bade, *Femme Fatale*.



Émile Fabry, *Salomé,* 1892 (detalle), óleo, 105 × 95, colección particular, Bruselas.

Entre las imágenes que a modo ilustrativo hemos seleccionado de este personaje, podemos contemplar un detalle de la tela del belga Émile Fabry (1892) en la que una grave Salomé de cuerpo desnudo, cuya corpulencia recuerda a las figuras de Rossetti —aunque carente de su soterrado erotismo— sostiene la cabeza del Bautista a quien, con los dedos de su mano, más que acariciar, se diría que araña.

A Lovis Corinth pertenece otra *Salomé* (1900) en la que ésta, ante la diversión del verdugo y de una de sus doncellas, inclina su sensual cuerpo sobre la bandeja en la que un sirviente le presenta la cabeza de san Juan a la que abre los párpados con su enjoyada mano, como si quisiese cerciorarse de su muerte.

Lévy-Dhurmer ejecutó en 1896, el mismo año en que se representó por primera vez en el teatro L'Oeuvre de París la *Salomé* de Wilde, un pastel con este título, en el cual la bailarina bíblica rodea con sus brazos la cabeza cercenada de san Juan Bautista y besa sus labios apasionadamente. Si en los aspectos formales se revela, aunque en esta ocasión matizada, la influencia de los prerrafaelitas, en especial la de Burne-Jones —en aquella época muy de moda en París—[24], en los rayos fluorescentes que surgen de la cabeza del decapitado, el pintor parece que se inspiró en la descripción que sobre el Bautista narra la versión terrible y divertida que escribió el poeta Jules Laforgue[25].

Entre otras obras sobre este personaje que inciden en la perversa y necrofílica sexualidad de la hija de Herodías, se halla la realizada por Georges Privat Livemont (1900-1910), en la que una desnuda Salomé, tendida sobre una piel de oso, muestra al espectador su blanco y sensual cuerpo, sólo exiguamente cubierto por las joyas, mientras, como en la imagen de Lévy-Dhurmer, besa y rodea con sus brazos la dramática y ennegrecida cabeza del decapitado.

El austriaco Franz von Bayros, cuyos dibujos ilustraron muchos clásicos de la literatura erótica, nos ofrece, en una imagen que está en deuda con las de Beardsley, a una pornográfica hija de Herodías (1900) que introduce lascivamente la punta de sus pechos en la boca entreabierta del mártir. De igual

[24] J. Lethève. «La connaissance des Peintres Prèraphaelites anglais en France», *op. cit.*, páginas 315-327.

[25] *Op. cit.*, pág. 63.

Lovis Corinth, *Salomé,* 1900, óleo, 127 × 147, *Museo de Arte,* Leipzig.

manera, cabe destacar la ondulante y erótica *Salomé* (1906) de Franz von Stuck.

No es extraño que toda esta imaginería, que lamentablemente cae muy a menudo en lo *kitsch* y en lo grotesco, provocara jocosas ironías y sarcasmos. T. T. Heine, en un cartel de 1901 para el cabaret alemán *Täglich die 11 Scharfrichten (Los 11 verdugos),* recurriendo a las tintas planas y a la línea del *Jugendstil,* realiza una humorística parodia[26] de la ya familiar imagen de la mujer fatal, ofreciéndonos su irónica visión de una Salomé arrogante y cruel que, no satisfecha con una, ha exigido once cabezas, que, a manera de gro-

[26] La sátira y la parodia de la *femme fatale* de los prerrafaelitas y del movimiento esteticista apareció bastante tempranamente en Inglaterra, especialmente en las páginas de la revista *Punch.* W. Hamilton, *The Aesthetic Movement in England,* Nueva York, 1971, recoge incluso un poema humorístico de principios de los años ochenta, sobre «los mortales besos de las devoradoras de corazones de hundidos y ardientes ojos y lengua de víbora...», pág. 127.



Lucien Lévy-Dhurmer, *Salomé*, 1896, pastel, 43,5 × 50, colección Michel Périnet, París.

tescos y divertidos demonios, aparecen sobre las once correspondientes bandejas.

Hemos dejado para el final el comentario a las muchas variantes que sobre este tema realizó el noruego Edvard Munch, de lo que necesariamente debe inferirse su obsesión por esta leyenda, y por extensión, por el de la cabeza cortada [27], que entronca con sus difíciles relaciones con las mujeres, por quienes sentía contrapuestos sentimientos de atracción, rechazo y miedo. En una conocida litografía de 1903 titulada *Salomé,* ésta, con los ojos semientornados y un amago de enigmática sonrisa, inclina su cabeza sobre la de una figura masculina, que significativamente es un autorretrato del artista, y con la que, en su posesión, forma un todo en unidad, al confundirse su larga cabellera con el pelo de él, quien queda como atrapado en sus redes, Para esta litografía Munch se basó en la misma idea que aparece en su acuarela *Autorretrato/Paráfrasis de Salomé (c.* 1898), en la que la cabeza del artista cuelga aprisionada por una larga y fantasmal cabellera, que para él siempre tuvo la atracción de un elemento fetichista, de un erotismo esencial, por ello, para simbolizar a la mujer castradora, sólo ha necesitado de la escueta imagen de una envolvente cabellera oscura sobre un fondo rojo de enérgicas pinceladas.

[27] Cfr. *infra.*, págs. 210 y ss.

Judit

Dios le castigó poniéndole en manos de una mujer.
Libro de Judit. 16:7.

Como sucede con Salomé, el tema de Judit y su decapitación del general enemigo Holofernes sedujo particularmente a aquellos artistas, aunque su representación en las artes plásticas no era algo novedoso, sino que también, como Salomé, empieza a aparecer siglos atrás, aproximadamente alrededor del *Quattrocento.* Van Meckenem, Cranach, Mantegna, Botticelli, Caravaggio, Veronés, Tintoretto y muchos otros más recurrieron a este tema, especialmente en el periodo barroco, con su propensión a reflejar un cierto sadis-



Georges Privat Livemont, *Salomé, c.* 1900-1910, óleo, 35,60 × 51, colección Barry Friedman, Nueva York.

Franz von Bayros, *Salomé con la cabeza de san Juan, c.* 1900, grabado. Procedencia, P. Webb, *The erotic Arts.*

Franz von Stuck, *Salomé,* 1906, óleo, 114 × 92, *Städtische Galerie im Lembachhaus,* Munich.



T. T. Heine, *Los once verdugos*, 1901. Cartel para un cabaret. Procedencia, P. Bade, *Femme Fatale.*

Edvard Munch, *Salomé*, 1903, litografía, *Munch-Museet.*



Israhel van Meekenen, *Judit* (detalle), siglo XV, grabado. Procedencia, *The Ilustrated Bartsch,* vol. 9.

S. Botticelli, *El regreso de Judit,* 1472-73, tabla, *Uffizi,* Florencia.

mo visual, especialmente evidente, en las obras de Caravaggio y su escuela. Este es el caso de la terrorífica imagen de la decapitación de Holofernes surgida del pincel de Artemisia Gentileschi (1593-1652/53), cuya Judit muestra un rostro impasible y de odio contenido. Pero esta expresión de venganza[28] contrasta con la iconografía general de este personaje que siempre fue representado como una piadosa e intrépida heroína que pone en peligro su vida para salvar a su pueblo. Incluso Goya se sintió atraído por esta figura, que no sólo aparece en sus Pinturas Negras, sino que anteriormente, en una pequeña sanguina de 1797-98, titulada *Judit moderna,* el pintor aragonés la muestra en una interpretación muy personal, como símbolo de la venganza, pero no dirigida a un único hombre, sino a muchos, cuyas cabezas surgen de lo que aparenta ser un enorme saco, mientras el rostro de la figura femenina permanece en el anonimato.

Con toda probabilidad, el único antecedente de una Judit que se aleja de la iconografía tradicional es la pintada en varias ocasiones por Cranach el Viejo en cuya imagen tal vez podamos ver una aproximación a la interpretación que de aquella piadosa viuda se hará a finales del XIX, donde Judit se metamorfosea en una *femme fatale* que, olvidando todas sus virtudes, aparece como una ejecutora en la que el placer por la decapitación del hombre —entendida como castración— supera el acto, cuya generosidad y abnegación desaparecen.

Las obras más famosas de la recreación *fin-de-siècle* de esta figura bíblica son las del vienés Gustav Klimt, con el título *Judit I y Judit II* (1909), ejecutadas en la época en que Klimt había ya abandonado el tipo angélico y muy femenino de mujer *(Schubert al piano,* 1899. Desaparecido en 1945) para consagrarse a la representación de ésta en tanto que emblema de sensualidad, placer, dolor y muerte.

La primera obra asombró y fascinó a los vieneses por su aspecto decadente, erótico y de invocación a lo irracional. A pesar del marco, especialmente diseñado por el artista, en el que aparece la inscripción «Judit y Holofernes», aquel respetable público se negó a aceptar lo que consideró hubiera sido escandalosa mixtificación de aquella honorable figura religiosa, y, con la doble moral que le caracterizaba, le fue más cómodo creer que Klimt había evocado en realidad a la «Salomé-mujer fatal» de Moreau, Wilde, Beardsley, Stuck y otros, a la que erróneamente había dado el nombre de Judit, y con un empeño digno de mejor causa durante toda la vida del pintor, tanto en las revistas como en los catálogos de las exposiciones en que se exhibió la obra, ésta apareció con el nombre de *Salomé*[29].

Esto, y el que en muchas reproducciones del cuadro aparezca sin el marco con su inscripción, explica el que, aún hoy en día, más de un autor se re-

---

28 Mary D. Garrard en N. Broude y M. D. Garrard, *op. cit.*, comentando la violación que sufrió esta pintora romana por Agostino Tassi, señala que esta obra refleja su respuesta a la violencia que en ella perpetró Tassi, pág. 165.

29 A. Comini, *Gustav Klimt,* Nueva York, 1975, pág. 22.

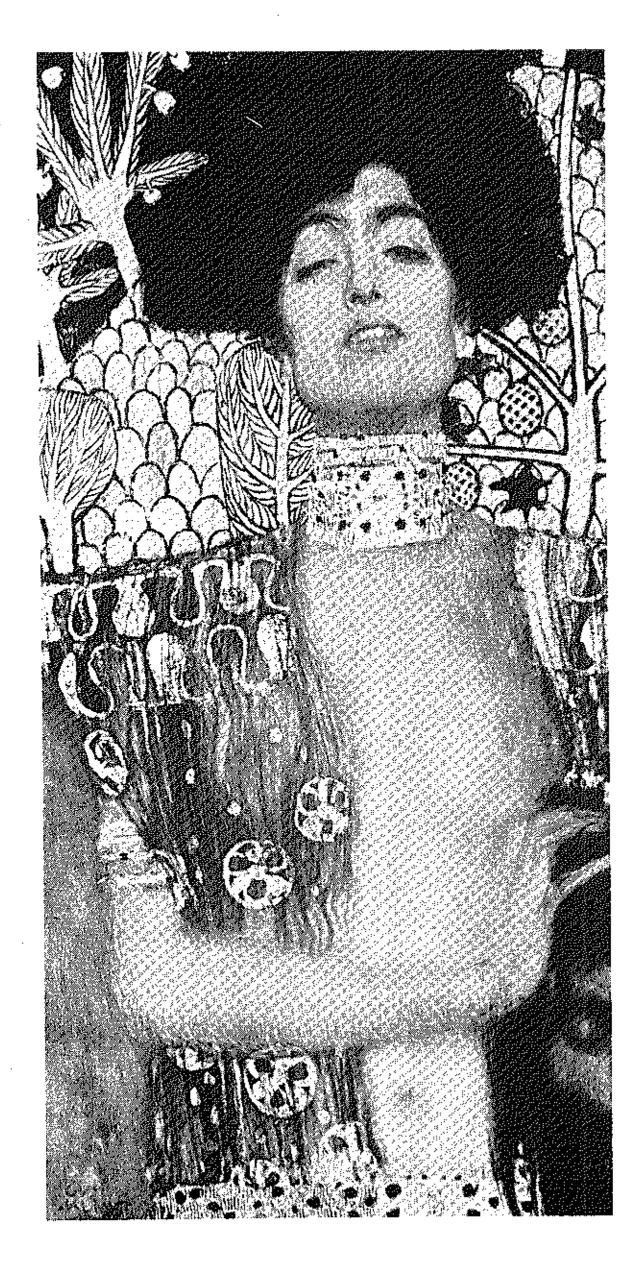
Artemisia Gentileschi, *Judit y Holofernes,* 1620-1630, óleo 168 × 128, Capodimonte, Nápoles.



Francisco de Goya, *Judit moderna, c.* 1797-98, sanguina, *Museo del Prado,* Madrid.



Lucas Cranach, *Judit,* siglo XVI, tabla, 86 × 59, *Museo de Stuttgart.*



Gustav Klimt, *Judit I*, 1901, óleo, 84 × 42, *Österreichische Gallery*, Viena.

fiera a la «Salomé de Klimt», incurriendo en el error cuya origen se halla en la curiosa reacción del público vienés.

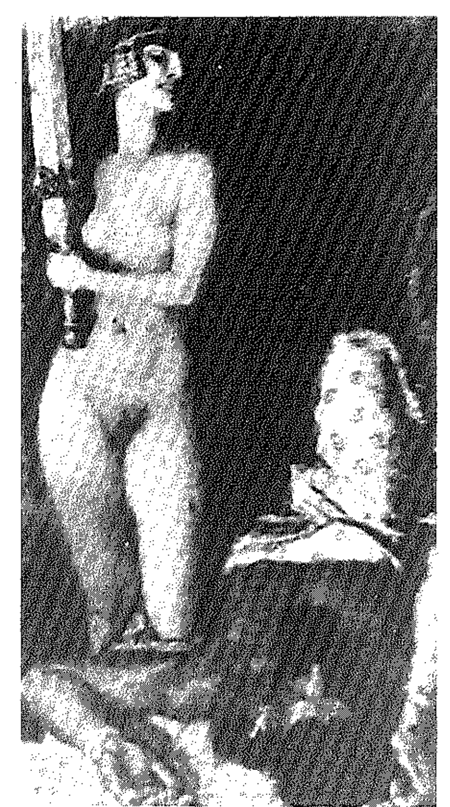
El rostro de *Judit I*, peinado a la moda de la época, refleja, con sus ojos entornados y su boca entreabierta, una expresión de impúdico éxtasis sexual que Comini perspicazmente compara al de la *Santa Teresa* de Bernini[30] y que, desde luego, no pasó desapercibido a los espectadores. Bajo su desnudo pecho sostiene la cabeza decapitada que el borde del lienzo corta verticalmente por el centro. En su cuello, un amplio y macizo collar dorado incrustado de pedrería, y que divide enfáticamente la cabeza de Judit del resto de su cuerpo, tal vez alude a la decapitación. El contraste entre el aspecto ficticio del decorado y la verdad de la figura, entre el grafismo plano y el modelado del cuerpo, serán unas constantes en la obra pictórica de aquel ecléctico creador que fue Klimt.

Ocho años después, el artista vienés ejecutó una nueva versión del tema. Si su primera Judit era una triunfante seductora, esta segunda, que se alza en su verticalidad a lo largo de una tela de difícil y opresor formato, muestra un rostro maquillado y algo decrépito, y unas manos flacas y crispadas como garras enjoyadas, que sujetan por los cabellos la cabeza de Holofernes. El arabesco de sus ropajes, de brillante estampado con multiplicidad de formas, deja al descubierto su pecho, y de toda su imagen se desprende un aire de mujer devoradora, vampírica, que hacen de esta Judit una de las más rotundas fatídicas de aquel periodo.

Otro ejemplo de la voraz *femme fatale* en que fue transformada la heroína bíblica lo hallamos en la *Judit* surgida del pincel de Franz von Stuck, uno de los pintores alemanes cuya obra refleja más claramente la obsesión de la tentación sexual y la imagen de la mujer-pecado. Su personaje, enteramente desnudo, mostrando un estilizado cuerpo y una

Gustav Klimt, *Judit II*, 1909, óleo, 180 × 46, *Galleria d'Arte Moderna*, Venecia.

30 *Ibíd.*, pág. 23.



Franz von Stuck, *Judit, c.* 1893, óleo, colección particular.

cruel sonrisa, aguarda el momento justo de dejar caer su espada sobre el general asirio que duerme confiadamente en su lecho. Del mismo modo, en el ámbito de la literatura, este tema halló eco en la celebrada novela de Sacher-Masoch, *La Venus de las pieles,* en la cual las fantasías eróticas de Severino, dominadas por un pueril masoquismo, le hacen envidiar el destino de Holofernes: «el de la real mujer que le decapitó y hasta su hermosa muerte»[31].

En aquel gusto residual por lo horrible procedente del Romanticismo, que confluye con los complejos y misóginos sentimientos varoniles que se reflejan en estas representaciones de la mujer, vemos, pues, cómo el tema de la decapitación se impone de nuevo. Si para su obra más famosa, *La balsa de la Medusa* (Salón 1819), Géricault efectuó numerosos estudios representando cabezas y cuerpos mutilados, en la segunda parte del siglo XIX los pintores simbolistas Moreau, P. de Chavannes, Redon y otros, así como los poetas Gautier, Baudelaire, Villier de l'Isle-Adam... retomaron este morboso argumento.

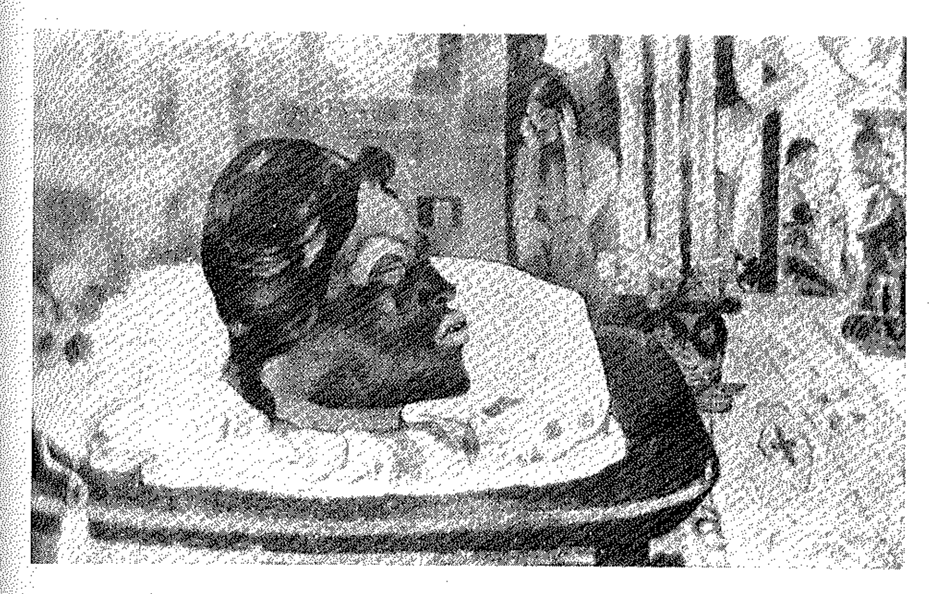
Dans le boudoir ambré d'une jeune marquise,
Grande d'Espagne, belle, et d'une grâce exquise,
Au milieu de la table, à la place de fleurs,
Frais groupe mariant et les perfums et couleurs,
Grimaçait sur un plat une tête coupée.

T. Gautier. *A Madrid*[32].

A este fragmento de un poema del literato francés, publicado en 1843, seguirá catorce años más tarde aquel «...cadavre sans tête épanche, comme un fleuve», baudeleriano correspondiente al poema «Une Martyre» de *Les Fleurs du Mal*[33].

[31] *Op. cit.*, pág. 99.
[32] J. P. Reverseau, *op. cit.*, pág. 175.
[33] *Op. cit.*, pág. 105.

En las artes plásticas, tan interrelacionadas, como hemos visto, con la literatura, además de las obras ya analizadas, las más populares sobre el tema, aparecieron muchísimas otras. Incluso Gauguin se sintió atraído por el mismo y en 1892 ejecutó en Tahití la tela *Arii Matamoé,* en la que sobre un cojín en el centro de una sala reposa una cabeza de maorí que parece estar vigilada por una enigmática figura femenina al fondo de la estancia. Munch volvería sobre el tema en varias ocasiones. En el grabado de 1905 titulado *Salomé II* una vieja contempla sonriente a una cabeza cortada, que de nuevo parece ser un autorretrato del propio artista. Y T. T. Heine, en la misma fecha que Gauguin ejecuta su *Arii Matamoé,* narra en *La ejecución* la desesperación de un hombre conducido por una mujer que sostiene una enorme espada hacia una fortaleza donde se supone tendrá lugar su muerte por decapitación[34].

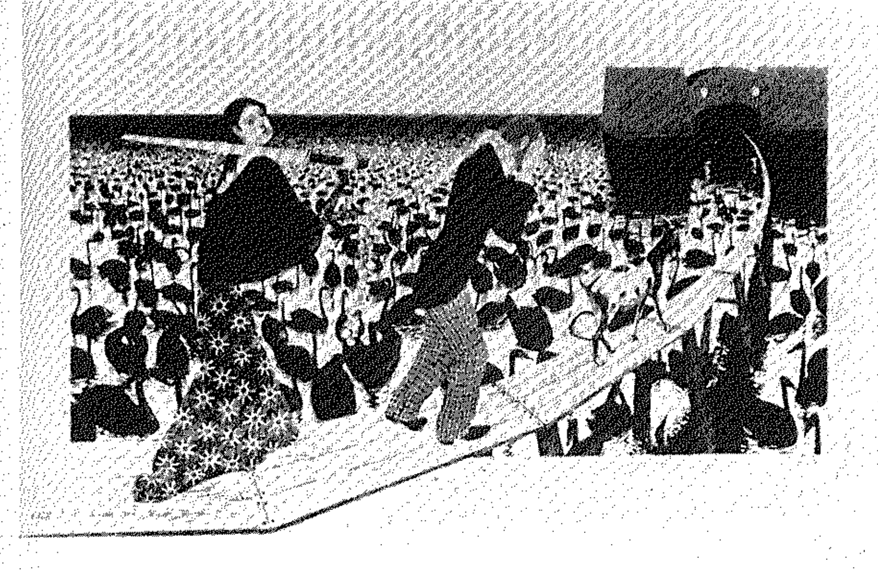


Paul Gauguin, *Ari matamoé,* 1892, óleo, colección particular. París.

[34] Si bien el hecho de la decapitación pasa bastante desapercibido en la historia del mito de Orfeo, que pone el énfasis en otros aspectos del mismo, sin duda alguna, también a su figura le corresponde un lugar en un supuesto repertorio de imágenes de degollados. Cfr. *infra*, págs. 316 y ss. Y, aunque de forma menos obvia, también en el óleo *Autorretrato,* el pintor inglés P. W. Steer se autodecapita; e incluso Ramón Casas en un famoso cartel para la firma *Codorníu* (1898) prescinde de forma tajante de la cabeza de las tres figuras masculinas que aparecen detrás del sofá desde el cual una joven le tiende una copa de champagne.



Edvard Munch, *Salomé II*, 1905, grabado, *Munch-Museset*, Oslo.



T. T. Heine, *La ejecución*, 1892, grabado. Procedencia, B. Dijkstra, *Idols of Perversity*.

Dalila

Los príncipes de los filisteos dijeron a Dalila:

> Engáñale con caricias y averigua de él de dónde le viene tan gran fuerza y cómo le podremos sojuzgar para castigarle después de atado: que si lo consiguieses te daremos cada uno mil y cien siclos de plata[35].
>
> *Libro de los Jueces. 16:5.1*

El tema de Sansón y Dalila, o de la perdición por causa de una mujer, necesariamente tenía que interesar a Moreau, que realizó sobre el mismo varias versiones.

Si en una acuarela realizada alrededor de 1880 Dalila, con ricos atavíos, que apenas cubren su cuerpo, aparece sola, aguardando la llegada de Sansón, dos años más tarde, también con la misma técnica, Moreau recurre una vez más a este tema, pero en él incluye ahora al protagonista masculino que apa-

[35] En nota a pie de página del texto bíblico se aclara que del modo con que se habla de esta mujer en las Escrituras se infiere que era una prostituta.

rece como un joven bello y confiado, quien, según la tradición, reposa sobre el regazo de Dalila, lejos de sospechar los engaños y traición de ésta. Nada en esta plácida escena deja adivinar que se trata de un fragmento de este episodio bíblico, pero Moreau se lo hace saber al espectador escribiendo claramente en el ángulo inferior izquierdo la inscripción «Dalila».

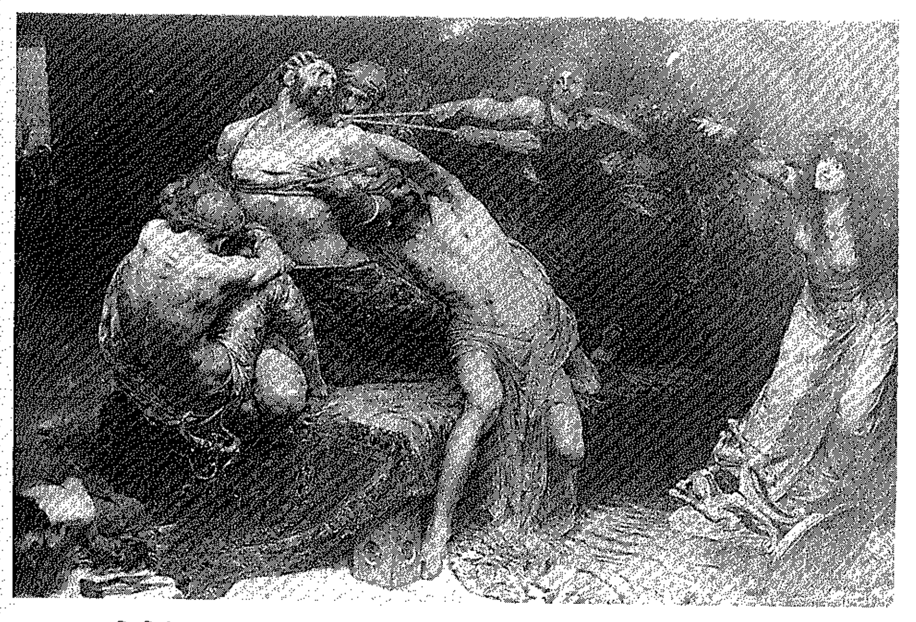
Como ya es habitual en este artista, contrapone a la emoción de la anécdota —emoción que le parecía una infiltración literaria en la pintura— aquellos dos preceptos que reclamaba: el principio de la *richesse necessaire* y el principio de la *belle inertie*[36].

Una vez Dalila ha cortado las guedejas de pelo de Sansón, los filisteos que aguardaban vigilando, se echan encima de él para prenderle y seguidamente sacarle los ojos, Éste es la escena que nos relata el óleo de S. Solomon, artista inglés, alumno de Alexandre Cabanel, en una académica pintura. Pero los ojos vengativos y algo feroces de la bella filistea, que muestra excitada el cabello cortado del vencido israelita, ignorando su mirada, decepcionada y dolorida, la convierten en una más de aquellas perversas finiseculares. El calificado de «naturalismo en extremo salvaje», del alemán Max Liebermann[37], se refleja en su representación de este tema, que ejemplifica de forma incontestable la perfidia y el dominio del «sexo débil» sobre el fuerte. Liebermann pinta a la mujer triunfante que, a través de su poder sexual y de su astucia, ha vencido al hombre poderoso. Salvo el mechón de pelo que levanta la figura femenina, nada identifica a estas figuras con los dos personajes del Antiguo Testamento. Desnudos sobre un lecho, en un espacio desprovisto de todo decorado, intemporal, en el que pueden reconocerse cualquier hombre o mujer, Dalila, sujetando humillantemente la cabeza de Sansón, muestra orgullosa, brazo en alto, su trofeo.

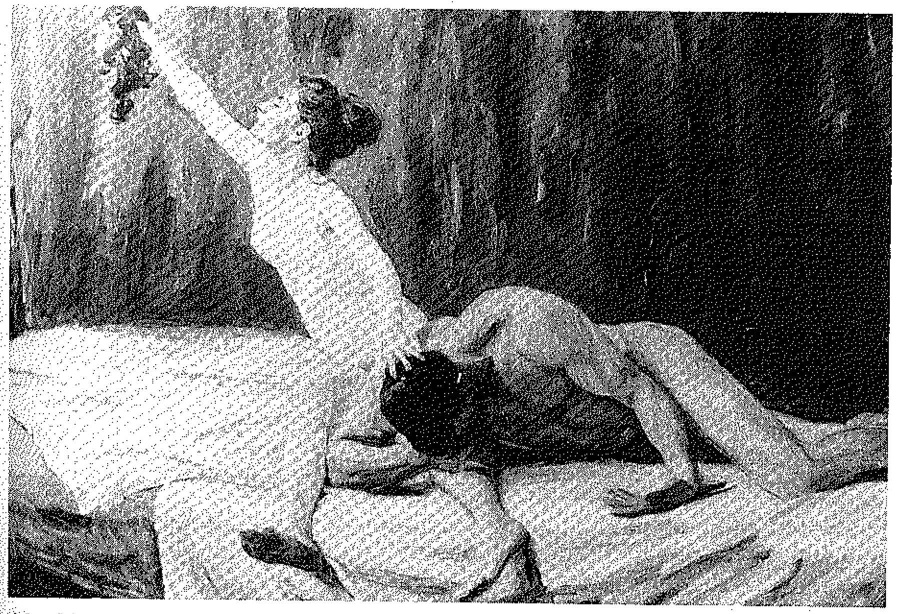
Como Salomé y como Judit, este tema tampoco es novedoso y ya aparece en la historia de la pintura siglos atrás. Entre otros muchos ejemplos, queremos citar el que procede del artista italiano Andrea Mantegna, quien en su pintura monocroma de 1495 *Sansón y Dalila,* imitando un relieve en mármol, muestra a la joven filistea con una expresión casi beatífica, incluso tierna, mientras corta con delicadeza el cabello del israelita dormido. En esta obra, rica en simbología, la inscripción en el tronco del árbol hace singularmente claro el mensaje, si bien se contradice con el aspecto de la figura femenina: «Foemina diabolo tribus assibus est mala peior». (Una mujer mala es tres veces peor que el diablo).

La duplicidad de Dalila va a ilustrar para siempre las advertencias sobre los peligros de las «malas» mujeres. A los artistas *fin-de-siècle* no iba a pasarles inadvertido.

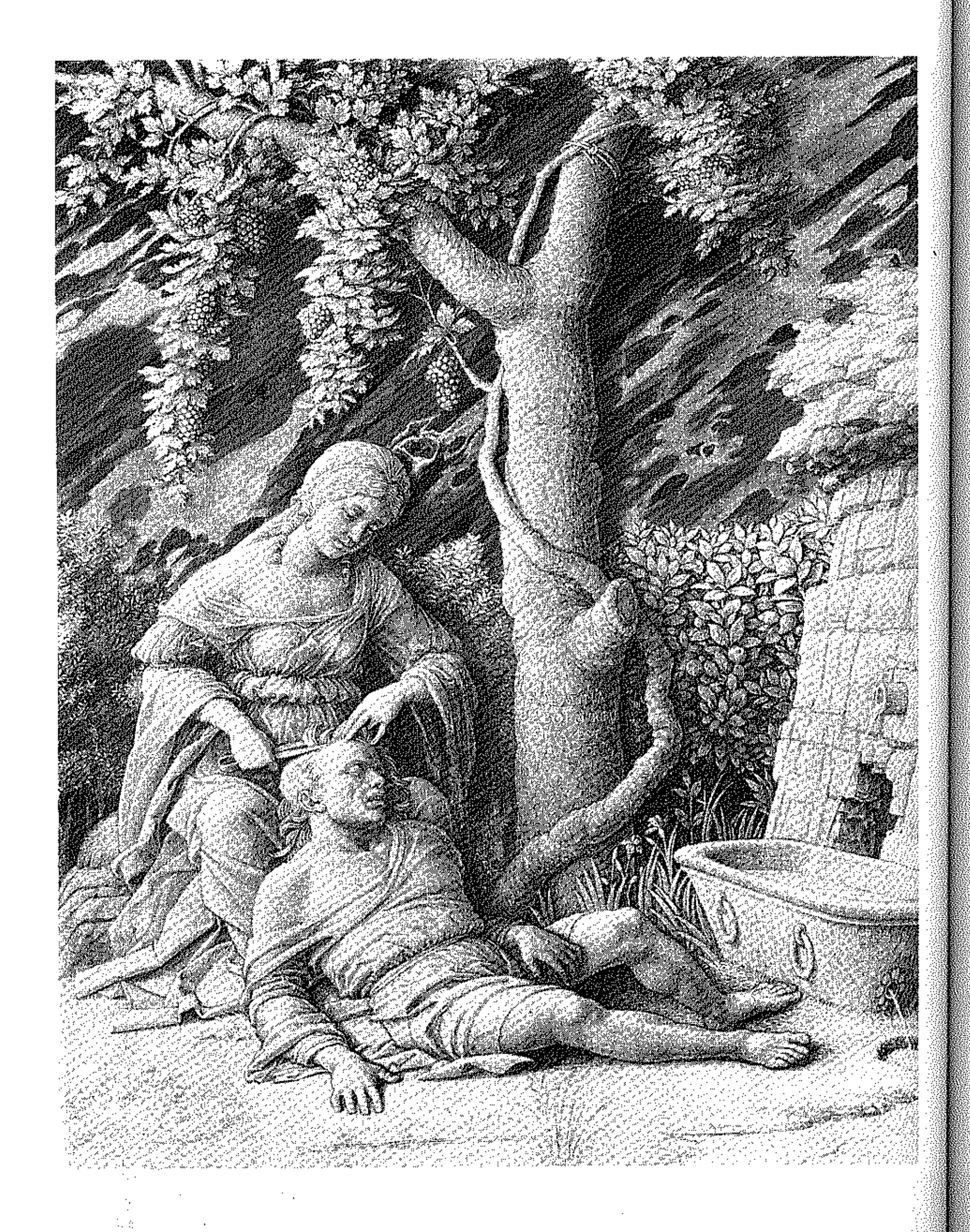
[36] H. Hofstätter, *Gustave Moreau, op. cit.,* pág. 142.
[37] H. Hofstätter, *Historia de la pintura modernista europea, op. cit.,* pág. 166.



S. Solomon, *Sansón y Dalila,* óleo. procedencia, P. Bade, *Femme Fatale.*



Max Lieberman, *Sansón y Dalila,* 1901, óleo, 151,2 × 212, *Städelsches Kunstinstitut,* Frankfurt.



Andrea Mantegna, *Sansón y Dalila,* 1495, *National Gallery,* Londres.

CAPÍTULO XVIII

Personajes literarios

Salambó

Una noche en que sonaban la cítara y la flauta, y Taanach, su vieja doncella, marcaba la cadencia dando palmadas, Salambó se desnudó y aguardó:

> El pesado tapiz tembló y por encima de la cuerda que lo sostenía apareció la cabeza de la pitón. Bajó lentamente, como una gota de agua cayendo a lo largo de un muro, resbaló por entre las telas esparcidas y luego, con la cola pegada contra el suelo, se irguió muy recta. Y sus ojos, brillantes como carbunclos, asaetaron a Salambó.
>
> El horror al frío o un pudor, quizás, la hizo vacilar al principio, pero recordó las órdenes de Schahabarim (el sacerdote) y se adelantó. La pitón se dobló y, poniéndole sobre la nuca la mitad de su cuerpo, se dejaba asir la cabeza y la cola, como un collar roto cuyos dos extremos se arrastraban por el suelo. Salambó se la enrolló alrededor de las caderas, bajo sus brazos y entre su rodillas. Luego, cogiéndola por la mandíbula, acercó aquella pequeña cabeza triangular hasta el borde de sus dientes, y entornando los ojos se arqueó hacia atrás, bajo los rayos de la luna. La blanca luz parecía envolverla en una neblina de plata, la forma de sus húmedos pasos brillaba sobre las losas, y las estrellas palpitaban en las profundidades del agua. La serpiente apretaba contra ella sus negros anillos atigrados con placas de oro. Salambó jadeaba bajo aquel peso demasiado acusado, los riñones se le doblaban, se sentía morir. Y con la punta de la cola, la serpiente le golpeaba el muslo muy suavemente. Luego, al cesar la música, cayó.
>
> Taanach acudió a su lado. Y cuando hubo colocado dos candelabros cuyas luces ardían en bolas de cristal llenas de agua, tiñó con lausonia las palmas de sus manos, puso bermellón en sus mejillas, antimonio en las comisuras de sus párpados, y alargó sus cejas con una mezcla de goma, almizcle, ébano y patas de moscas aplastadas[1].

Este famoso fragmento del coito ritualista entre la hija del cartaginés Amílcar Barca y su compañera la pitón, causó asombro. La complicidad entre la mujer y la serpiente, tan recurrente en la historia de la pintura, desde la primera representación del pecado original, nadie había osado llevarla has-

[1] *Op. cit.*, págs. 668-669.

ta los audaces extremos de Flaubert, con su prosa recamada. Para su novela, el escritor se había basado en el relato de los cuatro últimos capítulos del Libro Primero de Polibio sobre la guerra de los mercenarios contra Cartago. Aunque en el mismo no constase el nombre de la hija del general cartaginés, Flaubert se lo dio, e hizo de ella una de las protagonistas principales de su obra, convirtiendo así lo que hubiera podido ser un relato histórico embellecido, en una pieza de ficción que gira alrededor de un tema amoroso, en el cual el mercenario Matho halla la muerte como resultado directo de su pasión por la hermosa Salambó. Lamentablemente, en las artes visuales nadie realizó una obra con este título que pudiera parangonarse artísticamente con la novela del literato francés.

G. Antoine Rochergrosse y A. A. Edouard Cossard ejecutaron, en 1896 y 1899, respectivamente, sendas acuarelas sobre este personaje, pero ninguna de las dos merece interés alguno[2]. Tampoco lo merece el cuadro que sobre este asunto pintó el alemán Carl Strahtmann, pero es que Salambó no tuvo mucha suerte con el lenguaje visual. Como su compatriota Franz von Stuck, Strahtmann dio forma plástica a los clásicos temas eróticos de Judit, Salomé, Cleopatra y otros similares.

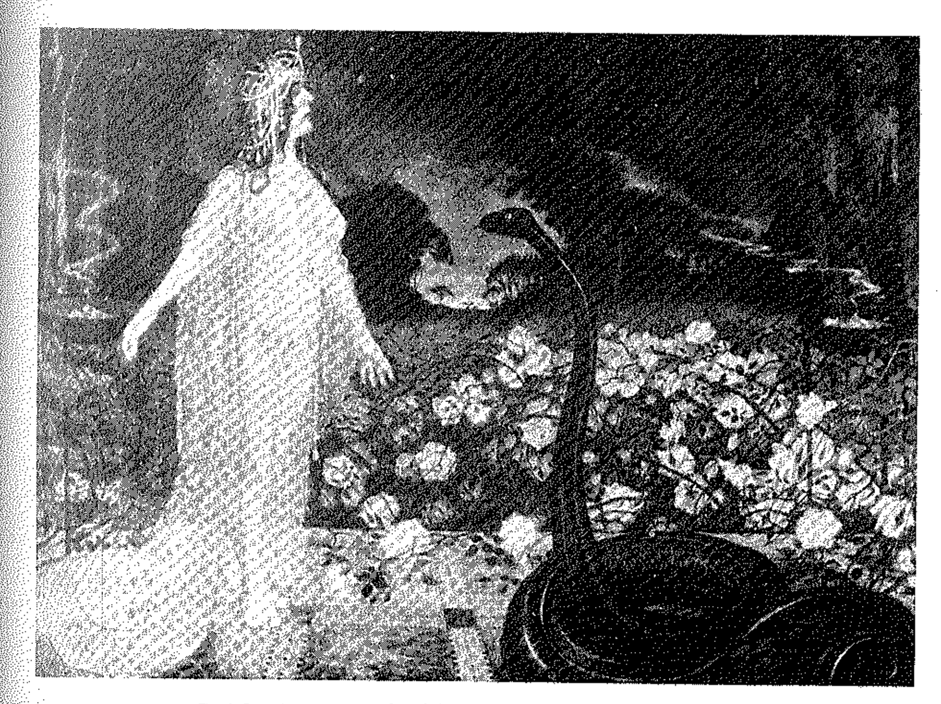
Recurriendo a un simbolismo académico pero carente de rigor, la obra de este pintor alemán oscila entre lo *kitsch* y lo grotesco, por lo que ilustra perfectamente aquel lastimoso mal gusto que en muchas ocasiones hemos de deplorar. La escena elegida por Strahtmann se atiene al relato de Flaubert cuyo fragmento hemos transcrito. Su Salambó, una figura tosca, cuyo cuerpo carece de toda armonía, aguarda con los brazos abiertos y los ojos cerrados el abrazo de la enorme pitón que se acerca lentamente. Como una continuación del mismo fragmento literario, el francés Gabriel Ferrier escandalizó al público al llevar al lienzo el abrazo erótico de la mujer y el reptil, poniendo el acento en el placer orgiástico de Salambó (c. 1881).

Lorelei

La creación de este personaje de baladas románticas se debe al poeta alemán Clemens Brentano, quien tomó el nombre de la antigua denominación de un altísimo y peligroso peñasco situado en un estrecho pasaje del Rhin. La hermosa Lorelei, con la seducción de sus cantos, a la manera de las Sirenas[3], arrastra a los navegantes hasta aquel temible lugar donde naufragarán. Singularmente bella es la recreación poética que de este mismo tema realizó, años más tarde, H. Heine, y que recoge en su *Libro de Canciones* (1844). Pero su Lorelei, a diferencia de la de Brentano, víctima del poder letal de su propia belleza, es un personaje más cruel.

[2] Existieron más pintores, muy en particular franceses, que representaron este tema literario. Gastón Boussière, con no mayor fortuna que los otros, también recurrió a la imagen de Salambó y el reptil.

[3] Cfr. *infra*, pág. 275.



Carl Strahtmann, *Salambó*, óleo. Procedencia, J. Hofstätter, *Historia de la pintura modernista europea.*



Gabriel Ferrier, *Salambó, c.* 1881, colección particular.

Con el nombre de esta deletérea figura, el autriaco E. von Steinle, ejecutó en 1864, en los mismos años en que Rossetti iniciaba su nueva iconografía femenina, una composición sobre este tema, inspirado por la lectura del poema de Bretano y, tal vez, por el recuerdo de su encuentro con el mismo muchos años atrás en Munich[4]. En el cuadro de Steinle Lorelei aparece en lo alto de una roca sujetando el laúd con el que acompaña sus cantos. Su larga cabellera, cuyos extremos el viento levanta, enmarca un dramático rostro que observa con espanto el trágico destino de los dos marineros a quienes su poder fatal ha hecho naufragar. Obra de lenguaje académico, factura lisa y dibujo minucioso a la manera de los nazarenos alemanes.

Sidonia von Bork

Una temprana acuarela de E. Burne-Jones, en la que también debemos ver una de las primeras aproximaciones a la iconografía de la mujer fatal, es la de la hechicera Sidonia, protagonista de una arcaizante y terrorífica novela del eclesiástico alemán Wilhem Meinhold, escrita en 1847. Relatada en forma de crónica, fue traducida al inglés dos años más tarde, en plena moda de la literatura romántica alemana. Sidonia, joven noble de Pomerania, poseedora de una gran belleza, no sólo destruía a todos los que se interferían en sus planes y en su vida, sino que, con sus hechizos, se vengó de la familia de los duques de Pomerania, provocándoles la muerte o la esterilidad. Su perfidia sería finalmente castigada y, como las brujas, moriría en la hoguera a la edad de ochenta años.

La novela y su personaje encantaron a Rossetti, Swinburne y su círculo. E. Burne-Jones también respondió a este entusiasmo y, en 1860, realizó la pequeña acuarela a la que nos hemos referido, en donde la joven hechicera es representada en el momento de maquinar otro perverso plan. Al fondo, en la distancia, en un decorado que refleja el estilo de la alta era victoriana, aparecen otros personajes del relato. El rostro y la abundante cabellera de Sidonia, sujeta con una red, remite, sin lugar a dudas, a las imágenes rosettianas, muy influyentes en esta primera época del pintor, a las que se ha unido el novedoso gusto por el arte veneciano del siglo XVI. (Burne-Jones había visitado Italia por primera vez el año anterior). El espléndido vestido de la figura femenina, que recuerda la envedijada red de una araña, tal vez tiene connotaciones simbólicas que aludirían a la intriga.

En la elección de este tema también hemos de ver el nuevo interés por los ambientes y crímenes del Renacimiento (por aquellas mismas fechas D. G. Rossetti pintó la figura de Lucrecia Borgia)[5], interés que primordialmente se suscitaba en el círculo de estos artistas por los entusiasmos de Swinburne, de-

4 VV. AA., *Symboles et Réalités. La peinture allemande 1848-1905.* Catálogo exposición, París, 1984-1985, pág. 277.

5 Cfr. *infra,* pág. 239.

Edward Burne-Jones, *Sidonia von Bork*, 1860, acuarela, 33 × 17, *Tate Gallery*, Londres.

voto como era de los dramas isabelinos y fascinado por la interrelación de erotismo y dolor[6].

La Belle Dame sans Merci

Con este título, J. Keats publicó una balada en 1820, cuyo tema contribuiría más adelante a la imaginería visual de los perrafaelitas y los simbolistas[7]. Aunque en la misma el poeta inglés hace referencia a la larga cabellera de la dama:

> I met a lady in the meads,
> Full beautiful, a faery's child,
> Her hair was long, her foot was light,
> And her eyes were wild.[8]

nada dice respecto a que ésta aprisionara al joven del poema con su pelo. En realidad, el propagador de la imagen plástica de la *Belle Dame* «encarcelando» a un caballero de modo tan peculiar y poético fue D. G. Rossetti, en una libre recreación visual del soneto, tal vez síntesis de éste y de su lectura y traducción de Goethe, en especial del fragmento del diálogo entre Fausto y Mefistófeles, en el que éste advierte a aquél de los peligros de Lilith: «Guárdate de su hermosa cabellera, la única gala que luce. Cuando con ella atrapa a un joven no lo suelta fácilmente».[9].

Rossetti, pues, realizó con este título un dibujo inacabado en el que aparecen un hombre y una mujer sobre un caballo. Ella va delante, y de su amplia cabellera, a modo de capa que une a ambos, se escapa, apresando el cuerpo del caballero, un largo bucle, que él conduce hasta sus labios junto con la mano de la dama. Dibujo que no tiene más trascendencia, pero al que probablemente nos remite —sin olvidar, desde luego, el poema de Keats— la composición de John W. Waterhouse, titulada asimismo *La Belle Dame sans Merci* (1893), en la que el pintor enfatiza la acción seducción-apresamiento. Envuelta en una atmósfera de la balada medieval, la hechicera es representada como una bella doncella de purísimo rostro. Sentada en el suelo de un boscaje, mira con una intensidad casi hipnótica al caballero con armadura, a quien va acercando hacia sí con su madeja de pelo, que, a modo de lazo, le ha tendido alrededor del cuello. Éste, arrodillado y casi vencido, intenta resistirse al hechizo de la *Belle Dame* asiéndose a la rama de un árbol desnudo, pero su esfuerzo será inútil, puesto que, al fin, ella lo ha de vencer y conducir a su *elfin grot* (gruta de duendes).

Esta imagen sería usada de manera similar por Munch, y en la literatura, por Swinburne y Maeterlinck.

---

6 VV. VV., *The Pre-Raphaelites, op. cit.*, pág. 291.
7 Cfr. *supra*, pág. 184.
8 *Op. cit.*, pág. 322.
9 *Fausto*, Madrid, 1955, pág. 205.



J. W. Waterhouse, *La Belle Dame sans Merci*, 1893, óleo, 86,5 × 53,5, colección M. Olivier Delville, Bruselas.

CAPÍTULO XIX

Personajes históricos

Las grandes cortesanas, las reinas suntuosas y pecadoras de todas las épocas de la historia, en especial aquellas cuyo reino o imperio se hundió en la decadencia y la degeneración, iban a revestirse de una dimensión de mujeres fatídicas con la que los decadentes gustaban de imaginarlas.

> Nuestro mundo es muy pequeño al lado del mundo antiguo, nuestras fiestas son mezquinas al lado de las suntuosidades de los patricios romanos y de los príncipes asiáticos (...). Nos cuesta trabajo concebir, con nuestras miserables costumbres, esas existencias terribles que realizaban todo lo que la imaginación puede inventar de atrevido y extraño, y de monstruoso fuera de lo posible.

Esto escribirá T. Gautier, precursor indiscutible de esas atmósferas exóticas, en un fragmento de su relato *Une nuit de Cléopâtre*[1]. Y muchos años más tarde, en los estertores de un romanticismo en el que, perdida la acción, sólo queda la «Bella Inercia», el belga Jean Delville reflejará en su obra *El fin de un reino* (1893), todo el eco que aquellas imágenes literarias de Gautier hallaron entre muchos pintores, especialmente los pertenecientes al movimiento simbolista. En una tenebrosa composición, paradigmática de la facilidad con que aquel decadentismo finisecular caía en lo *kitsch,* Delville pinta una ejecutora mano que levanta, sujetándola por la cabellera, una cabeza real recién decapitada (de nuevo el personaje del degollado) que se destaca sobre un fondo de arquitecturas de estilo musulmán, tal vez una mezquita. Probablemente para su cuadro, Delville se inspiró en la novela de Jean Lorrain *La fin d'un jour*[2], donde se narra una cruenta revuelta en Bizancio a la que no falta una cabeza cortada de emperatriz coronada de piedras preciosas.

Cleopatra

Tampoco es nueva esta imagen en la historia de la pintura, y aunque menos recurrente que la de las heroínas bíblicas, ya aparece en el período del

[1] Véase *Novelas cortas,* Madrid, 1886, págs. 145, 146. (1.ª edición, en francés, 1845.)
[2] París, 1966. (1.ª edición 1890.)



Jean Delville, *El fin de un reino,* 1893, óleo, 86,5 × 53,5, colección M. Olivier Delville, Bruselas.

Renacimiento. Pero los amores y el trágico final de esta reina egipcia, cuyo destino sustenta la ecuación Eros-Tánatos, constante en todos estos episodios de amores y desamores infaustos, atrajo especialmente la atención de muchos artistas finiseculares[3]. Y una vez más Moreau será sensible a un personaje femenino que le evoca, como dice Gautier, las «effrayantes somptuosités» de un tiempo, el exotismo de un espacio.

Cleopatra, como la Salambó de Flaubert[4], que adoraba al astro de la noche, se deja acariciar por su luz. Estática y bella, y una vez más de perfil, como muy a menudo pinta Moreau a sus figuras, el cuerpo de la reina egipcia surge de una línea delicada y arabesca. Enjoyada, y con un exiguo atuendo que ayuda a realzar su feminidad, Cleopatra podría llamarse Salomé o Helena, siempre es la misma figura que parece flotar en una atmósfera de derroche cromático[5].

La iconografía de la *femme fatale* se impuso de tal modo que acudieron a su representación tanto pintores ortodoxos y académicos, como los vinculados a movimientos más progresistas. Alexandre Cabanel, uno de los artistas más celebrados entre los ambientes artísticos tradicionales —conocido sobre todo por *El nacimiento de Venus* (1863)— se exhibió, en el Salón de 1887, *Cleopatra ensayando el veneno con sus amantes,* en el que, como su largo título indica, ésta aparece junto a una doncella y un tigre —símbolo de la cólera y la crueldad— contemplando impasible los mortales efectos de las pócimas sobre sus pasajeros amantes.

Dentro del estilo académico, más interesante resulta la obra *Antonio y Cleopatra,* del artista inglés de adopción, pero holandés de nacimiento, L. Alma-Tadema, cuyos cuadros de brillante factura y arqueológica exactitud fueron ávidamente coleccionados por los hombres de negocios de la Inglaterra victoriana.

Al norteamericano Ch. A. Winter, que estudió unos años en París bajo la dirección de Adolphe Bouguereau, se debe el óleo *Fantasía egipcia* (1898), para la cual, aparte de otras influencias[6], se inspiró en el personaje de Cleopatra, en cuyo acento letal puso más relieve que los otros pintores comentados. Winter efectúa en esta obra, mediante el recurso a conocidos símbolos, constantes alusiones a la ecuación mujer-muerte. La enorme serpiente, cuya cabeza sujeta la figura sobre su pecho desnudo, más que una enemiga (como lo fue el áspid ejecutor de la muerte de la reina egipcia) parece una cómplice. El motivo de este reptil, animal especialmente temido por los egip-

---

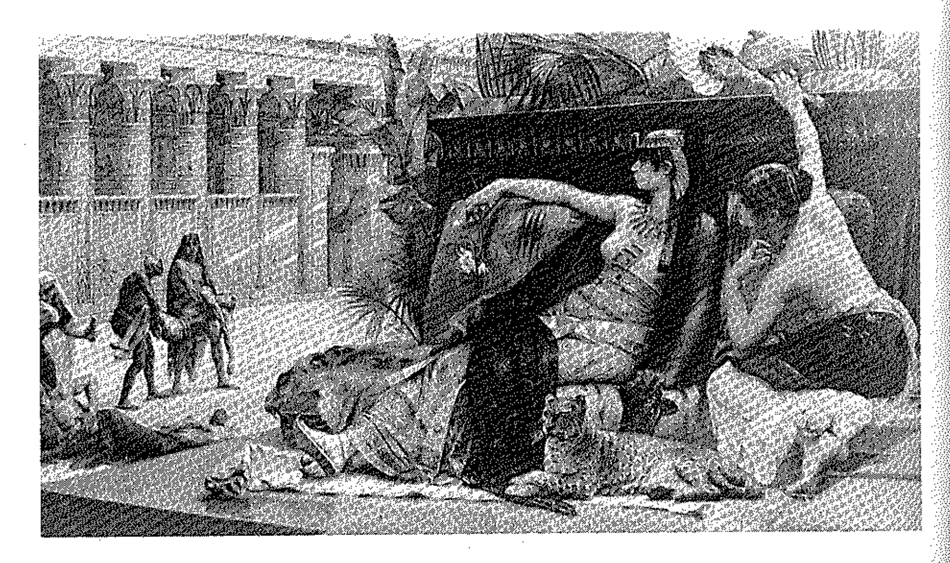
3 El nuevo protagonismo de la figura de Cleopatra incluso halló eco en la lejana Rusia, donde Pushkin la evocará en su novela *Noches egipcias.*

4 Ya se comentó que la obra de este escritor fue uno de los libros preferidos de Moreau.

5 «Cléopâtre. Bassins à perte de vue, nénuphars, terre d'ombre opaque, rares reflets. On essaye des poisons sur ses esclaves. Lapis, ors sombres, architecture ninivite, quelques fragments égyptiens.» Escribe Moreau en sus notas, *L'assembleur de rêves, op. cit.,* pág. 127.

6 Tal vez la que hace referencia a la pagana unión de Salambó con la serpiente pitón que le hace compañía.

Gustave Moreau, *Cleopatra, c.* 1887, acuarela, 40 × 25, *Musée du Louvre,* París.



Alexandre Cabanel, *Cleopatra ensayando el veneno con sus amantes,* 1887, óleo, *Musée du Louvre,* París.

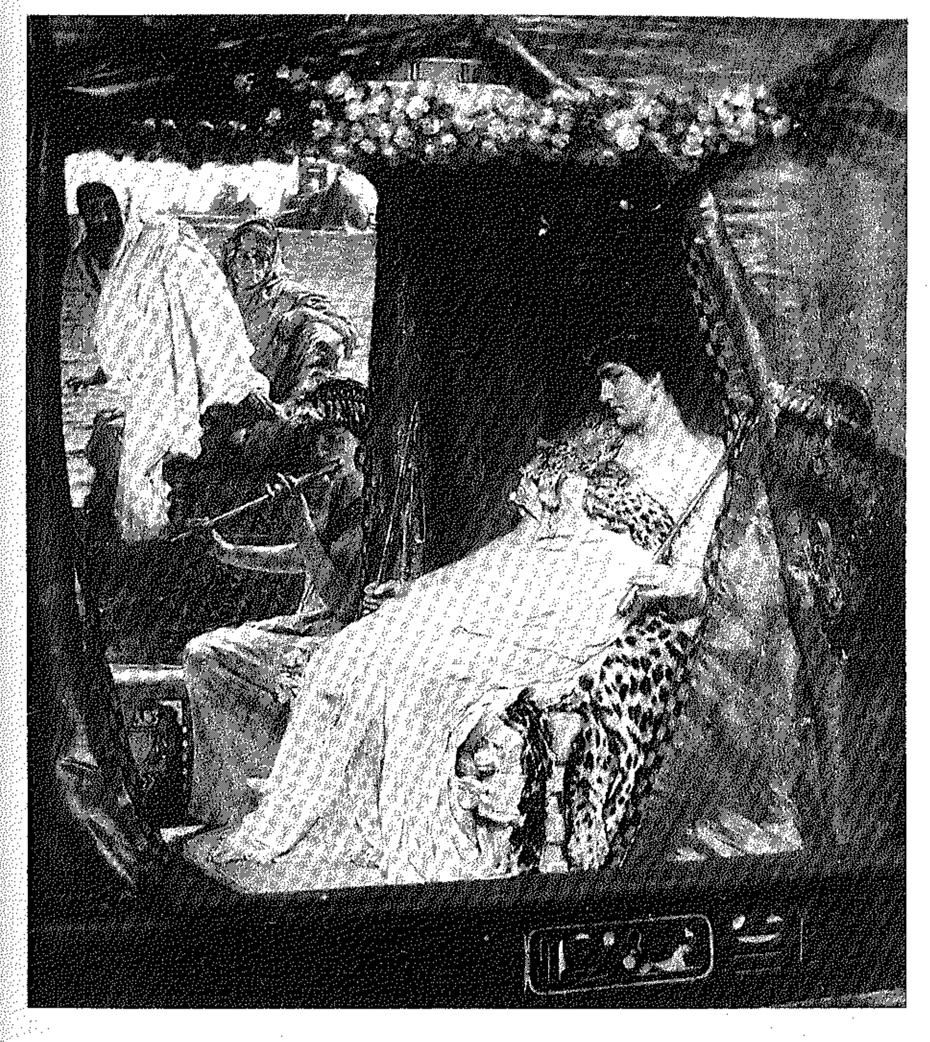
cios, así como los sapos junto a los pies de la imagen, también asociados con la muerte, aluden al «fatal» peligro de aproximarse a la mujer, que ofrece al espectador una sensualidad fría y académica, reflejo de la influencia de Bouguereau.

Mesalina

Basándose en los relatos de los *Anales,* de Tácito, y de las *Vidas de los Césares,* de Suetonio, en donde esta emperatriz romana aparece como el símbolo de la feminidad desenfrenada que sólo vive en y para el sexo, surgieron a lo largo del siglo XIX una serie de dramas recreando la figura de su personaje[7].

Gustave Moreau en una acuarela de 1874, titulada *Mesalina,* la evoca sin ropa alguna, adornada su blanca desnudez con hermosas joyas. El fondo oscuro, sobre el que resalta su rostro de perfil, pone de relieve la nitidez de sus rasgos clásicos, que el abrazo apasionado de su joven y fugaz amante, un marinero de Triba, no logran conmover. Inaccesible y estática, la emperatriz romana salida de la imaginación del pintor francés permanece fiel a su iconografía de la mujer. «Je suppose cette fille des empereurs personnifiant le désir

[7] *La mujer de Claudio,* de A. Dumas, hijo; obra teatral estrenada en 1873. *Mesalina,* de Pietro Cossa, obra asimismo para la escena, estrenada en 1875.



L. Alma-Tadema, *Antonio y Cleopatra,* (detalle), 1883, óleo. Procedencia, *Alma Tatedema.*

inassouvi de la femme en général, mais de la femme perverse, allant à la recherche continuelle de son idéal de sensualité»[8], comentará en su cuaderno.

Beardsley, aquel decorador «snob» y genial que: «... although (he) died a saint, represented a diabolonian incident in British Art»[9], también realizó

[8] G. Moreau, *L'assembleur de rêves. op. cit.,* pág. 71.

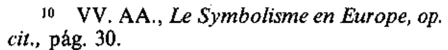
[9] H. Jackson, *op. cit.,* pág. 103.



Ch. A. Winter, *Fantasía egipcia*, 1898, óleo, 237 × 82,5, colección particular, Nueva York.

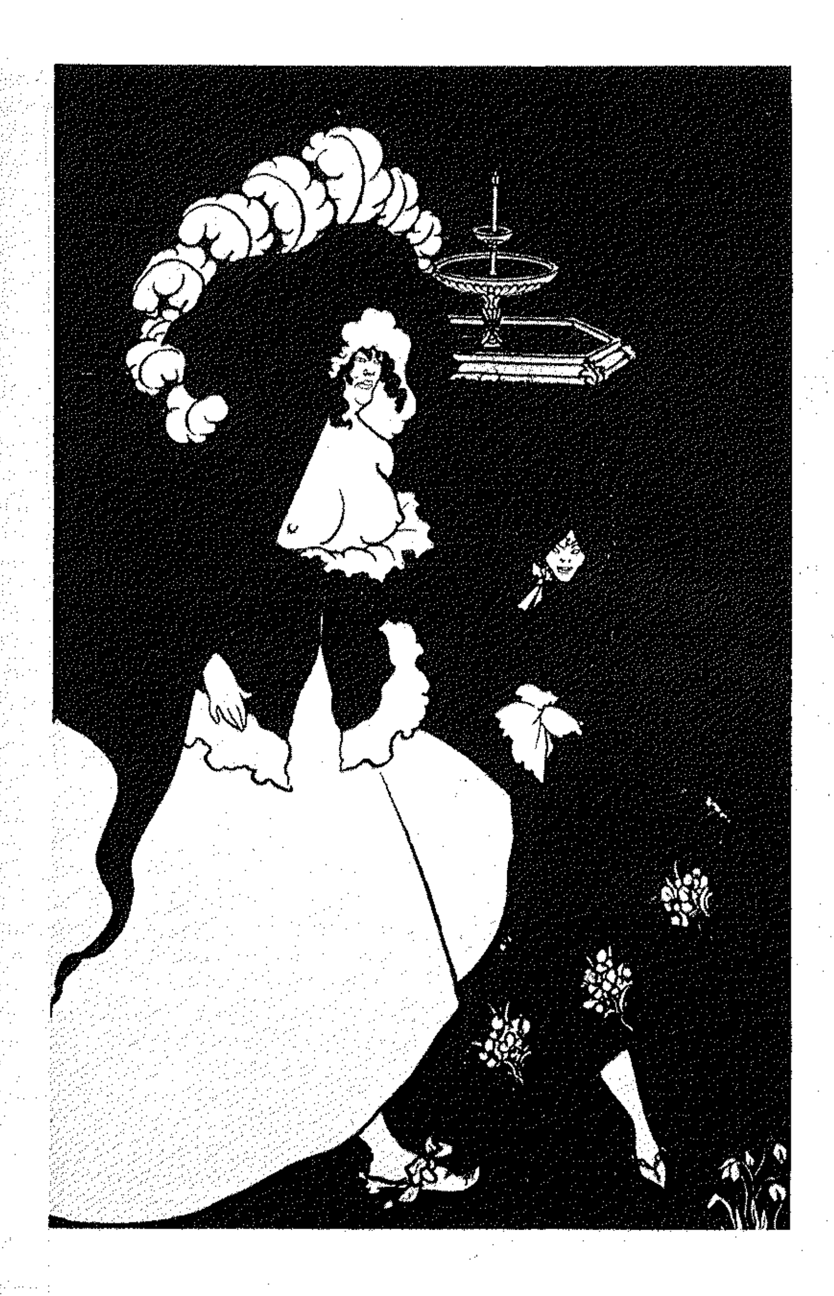
en 1895 un dibujo de una feroz Mesalina a la manera swinburniana. *Mesalina regresando a casa* apareció dos años más tarde como ilustración en el libro de A. Vallance, *Book of fifty drawings*[10], y en ella se puede apreciar la incomparable maestría del artista inglés en conjugar las posibilidades del blanco y el negro. Contrastando con la otra figura femenina que aparece a su lado, Mesalina, evocada con la pulcritud y elegancia dibujística que caracterizan a Beardsley, surge fuerte y poderosa, reminiscencia, pasada por el filtro de la estilización, de sus primeras influencias de los prerrafaelitas, en este caso de las mujeres de D. G. Rossetti.

Incluso un artista tan alejado de los intereses plásticos de los simbolistas como Toulouse-Lautrec, se sentirá tentado por esta figura. En el invierno 1900-1901, durante una estancia en Burdeos, el pintor asistió a la representación de la ópera *Mesalina* de Lara, y se sintió tan complacido por el espectáculo y la historia, que desde su palco, a la derecha del escenario —desde donde están realizados—, ejecutó una serie de apuntes que se convertirían en seis pasteles correspondientes a otros tantos momentos de la obra musical[11]. *Mesalina sentada* pertenece a uno de ellos, y aunque difiere en muchos aspectos de su obra mayor, el tema del teatro se inserta dentro de sus intereses por el mundo del espectáculo.

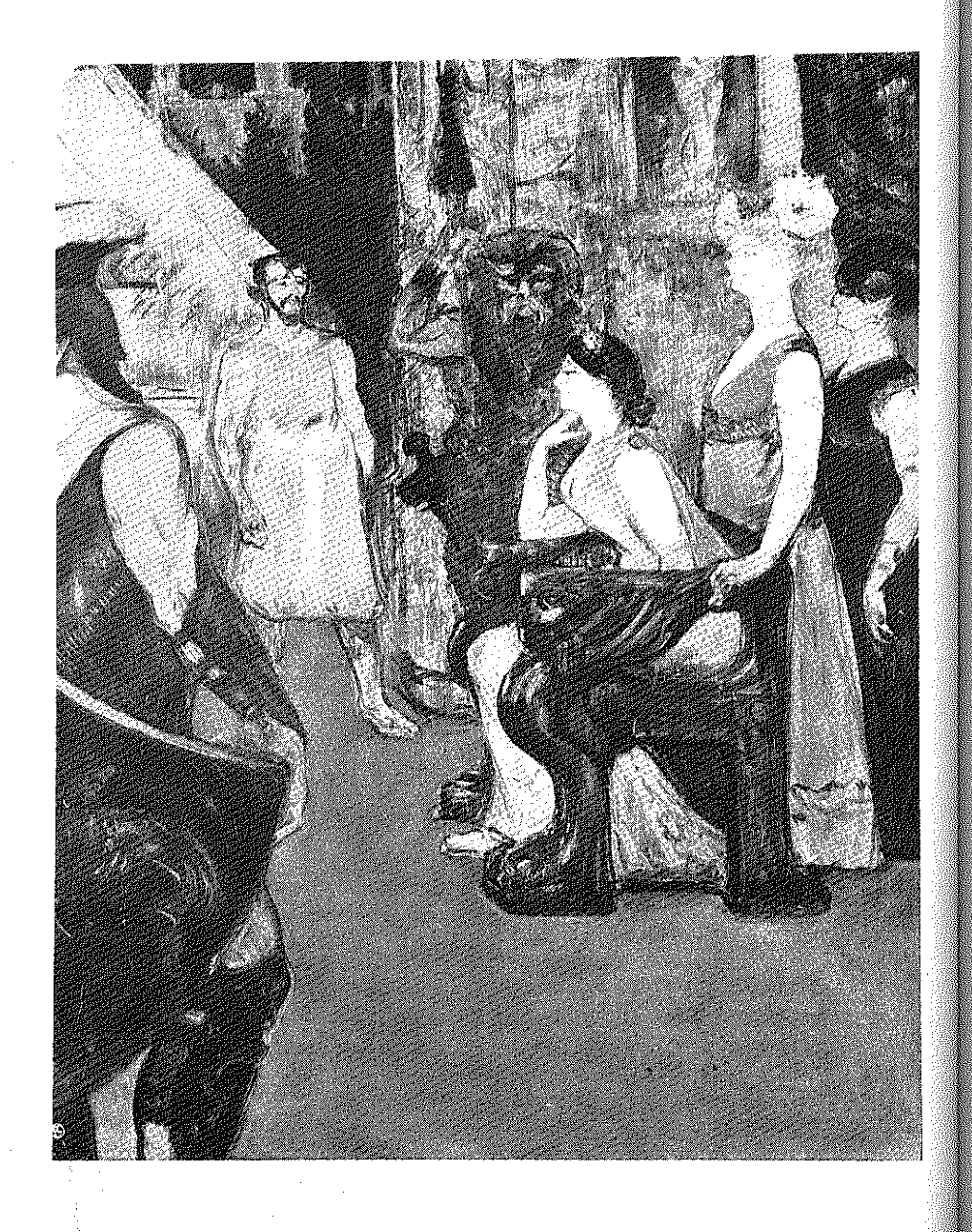


10 VV. AA., *Le Symbolisme en Europe, op. cit.*, pág. 30.

11 VV. AA., *Post-Impressionism. Cross-Currents in European Painting*, catálogo exposición, Londres, 1979-1980, pág. 144.



Aubrey Beardsley, *Mesalina*, 1895, grabado. Procedencia, H. Hofstätter, *Aubrey Beardsley*.



H. Toulouse-Lautrec, *Mesalina sentada,* 1901, cartón, 96 × 77,5,
Henry & Rose Pearlman Foundation.

Lucrecia Borgia

La hija de Alejandro VI[12] también fue otra de las figuras que se reveló como arquetipo de depravación femenina[13], en una Italia que, como escribe Huysmans, era vista como:

> l'auge de toutes les luxures, le réservoir de tous les crimes, l'état des minuscules provinces régies par des despotes dont le sadisme s'exerçait en d'amoureux supplices, (...) L'amour paraissait fade s'il restait naturel et ne franchissait pas le degré permis des parentés; et encore fallait-il, pour en relever le goût, le faire macérer dans une saumure de poisons, dans une sauce de sang... (...) je songe forcément au Pape Alexandre VI, à cet espagnol, père de nombreux enfants dont un né de son accouplement avec Lucrèce Borgia, sa fille[14].

De D. G. Rossetti existe la acuarela *Lucrecia Borgia*, ejecutada en 1860-1861 (no será su única obra sobre esta familia del renacimiento italiano), en la que Lucrecia aparece lavándose las manos después de haber administrado veneno a su marido.

Pintada en las mismas fechas que *Sidonia von Bork,* de Burne-Jones, se observa en ambas obras unas mutuas influencias. La figura de Lucrecia, como la de Sidonia, aparece en un gran primer plano a todo lo largo de un reducido espacio interior. Detrás de ella, en un espejo de forma circular y como consecuencia de otro anterior y frustado atentado para deshacerse de él, surge cojeando y con muletas, la figura de su esposo, aparentemente ayudado por el Papa Alejandro VI, pero que, en realidad, sólo lo pasea con la finalidad de que el veneno sea asimilado y actúe conforme al criminal plan previsto contra su yerno, según refirió el mismo Rossetti[15].

Pero en estas dos acuarelas, Sidonia, y en mayor medida Lucrecia, están desprovistas, no sólo de los rasgos físicos, sino también de aquel especial acento en el misterio en el que se reconoce la mujer fatal. Sin esta peculiaridad y sin la información del relato que hay detrás de la simple imagen, es difícil intuir en la misma al personaje femenino que treinta años más tarde, parodiándose a sí mismo, se convertirá en uno de los temas más recurrentes del arte. Ello no obstante, ambas obras han de incluirse en este repertorio de seres portadores de dolor y muerte, que, como se constata una vez más, inicia su aparición en la iconoesfera europea a partir precisamente de la década de los años 1860.

[12] Victor Hugo escribió una obra basándose en este personaje histórico.

[13] No existe verdadero fundamento en los relatos que afirman que Lucrecia estuvo involucrada en los envenenamientos de los Borgia, y en las supuestas relaciones incestuosas con su padre y hermano. Lo que sí puede afirmarse, por el contrario, es que, como Duquesa de Ferrara, fue admirada por sus actos de caridad y que su muerte produjo gran pesar.

[14] Citado por M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo, op. cit.*, n. 77, pág. 412.

[15] P. Bade, *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women,* Nueva York, 1979, pág. 13.

CAPÍTULO XX

Cortesanas y prostitutas, o la ausencia de disfraz

Hallada «La mujer caída»

A partir de los años sesenta del siglo XIX, y de manera progresiva, se fue produciendo una masiva expansión de la prostitución en los centros urbanos de Europa. Este fenómeno social, consecuencia de los condicionamientos ya comentados en páginas anteriores[1], haría su aparición sin velos, con toda su crudeza, a partir de 1870; primero, en la literatura naturalista y, seguidamente, en las artes plásticas. Antes, el tema de la prostitución había sido ya objeto de muchas obras de arte, desde los murales de Pompeya hasta las pinturas de Carpaccio, Hans Baldung Grien, Jan Steen, Hogarth, Fuseli y, desde luego, Goya, en cuya serie de grabados, *Los caprichos,* desarrolla con la fuerza del realismo que le es inherente, el mundo de las rameras y las alcahuetas. La extraordinaria franqueza con que el maestro aragonés trata este asunto lo sitúa en el mismo nivel que los artistas del final de siglo (véase los monotipos de Degas sobre las *maisons closes)*[2], y aunque sería interesante analizarlo, lo temprano de la obra goyesca escapa del marco de referencia temporal que nos hemos impuesto. En este aspecto, incluso queda un poco lejana la obra de D. G. Rossetti, *Hallada* (iniciada en 1853-1854); sin embargo, el protagonismo de los pintores prerrafaelitas en la génesis de la imagen de la mujer fatal hace lógica nuestra referencia a la misma.

Tanto en la Inglaterra victoriana, como en la Francia del Segundo Imperio, muchos escritores habían recurrido al tema de la prostitución. Si sobre «la mujer caída», los insulares leyeron con avidez los relatos de Mary Howitt, W. S. Scott y Dickens, entre otros; Zola, los Goncourt y Huysmans escribirían para los franceses novelas centradas en la vida de una ramera. En las artes visuales, los pintores prerrafaelitas, en su primera época, se sintieron atraídos por este tema[3], interesados, asimismo, como estaban, por los *modern moral subjects* iniciados el siglo anterior por William Hogarth[4].

---

[1] Cfr. *supra,* págs. 60 y ss.

[2] Cfr. *infra,* pág. 249.

[3] L. Nead, «The Magdalen in modern time: the mythologie of the fallen woman in Pre-Raphaelite painting», *Oxford Art Journal,* Oxford, 1984-1985, I, pág. 7.

[4] De este artista inglés existe, asimismo, una serie de grabados sobre el tema de la prostituta, los conocidos como *The Harlot's Progress* (1732).

D. G. Rossetti, *Hallada.* Iniciada en 1845 ó 1859 y nunca finalizada, óleo 91,4 × 80, *Art Museum,* Delaware.

Tal vez es demasiado excesivo afirmar que Rossetti estuvo interesado «almost to the point of obsession» con el tema de la mujer caída[5], pero es revelador que sobre el mismo compusiera más de un poema y realizara algunas pinturas. Sobre el contenido de *Hallada,* óleo que nunca llegaría a finalizar, Rossetti lo describió en una carta a Holman Hunt, lo que nos permite conocer con más precisión de detalles lo que ya se hace evidente en el examen de la obra: una joven prostituta esconde avergonzada su rostro del joven carretero que la ha reconocido y la ayuda a levantarse del suelo junto al muro de una iglesia. Esta obra halla un paralelo en *El despertar de la conciencia* (1853), precisamente de H. Hunt, lo que pone de manifiesto el interés de ambos pintores por los temas morales a que hemos aludido. Sin embargo, en las dos obras la ecuación mujer-pecado queda mediatizada por el tratamiento moral dado al asunto. Y en la de Rossetti, por el dolor que refleja la figura femenina unido a la alusión, mediante el símbolo del muro de la iglesia, a su arrepentimiento y regreso al camino de la virtud.

Olympia

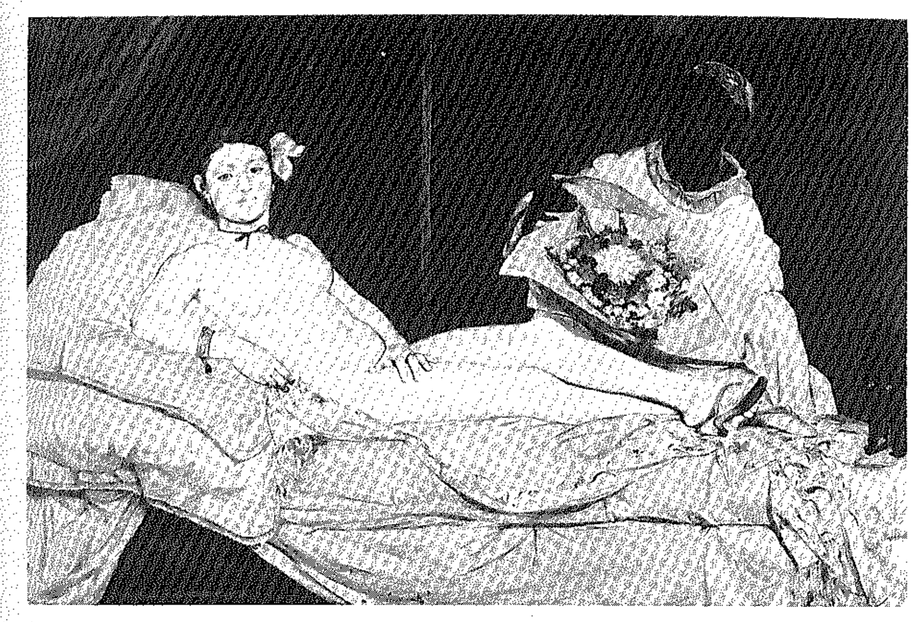
Alrededor de doce años más tarde, en París, Manet, rechazando absolutamente todo tratamiento moral y alusión a falsas virtudes, escandaliza a los visitantes del Salón: «Comme un homme qui tombe dans la neige, Manet a fait un trou dans l'opinion publique», escribe Champfleury a Baudelaire[6]. *Olympia* no lleva ya ningún disfraz[7]. Ni siquiera retiene el nombre de Venus, en alguna de cuyas iconografías se inspiró el pintor *(La Venus de Urbino,* Tiziano), y aunque este subterfugio de la hipocresía ya había sido abandonado por Goya *(La maja desnuda,* en cuya fuente también bebe Manet), el pintor francés avanza un poco más, y revela sin disimulos a la complacida burguesía del Segundo Imperio, la profesión de la figura femenina, que ignora, algo displicentemente, el ramo de flores de un cliente admirador que le muestra su doncella. Manet nos ofrece con desparpajo una visión de amor venal después del amor-pasión del Romanticismo. No sólo toca un tabú social, sino que lo desnuda de todo maquillaje alegórico o mitológico, llevando simplemente al lienzo la respuesta visual a la novela naturalista de un Zola. (Los simbolistas, los decadentes, heredarán el tema, pero estetizándolo.)

---

[5] L. Nochlin en N. Broude y M. D. Garrard, *op. cit.,* pág. 221. Basándose en una cita de una novela de Rose Macaulay, comenta cómo el masculino de «caído» aplicado a un hombre hace referencia a algo noble: «caído por la patria» (muerto, sacrificado), lo que dio lugar en el siglo pasado a la construcción de insípidos monumentos y sarcófagos. Por el contrario, una «mujer caída» alude a la fémina que se ha entregado a cualquier acto de tipo sexual fuera de los cauces legales del matrimonio.

[6] Citado por F. Cachin en VV. AA., *Manet.* Catálogo exposición, París, 1983, pág. 174.

[7] Incluso su nombre —apodo con toda probabilidad— era muy común, de moda, entre las prostitutas y las cortesanas. Olympia también era el nombre de la rival de *La dama de las camelias.*



Edouard Manet, *Olympia,* 1863, 130 × 190, *Musée d'Orsay,* París.

Esta Olympia irritó sobremanera al Salón porque puso ante los ojos de su público, mayoritariamente convencional, la imagen de la mujer-transgresora del orden establecido, la mujer concupiscente que conduce al buen burgués a los placeres prohibidos fuera del lecho matrimonial. ¿Cómo no iba a irritar a una sociedad que impedía pintar el vello púbico en los desnudos femeninos o que designaba a la menstruación con docenas de eufemismos: las flores, la enfermedad, la visita...? Por otra parte, tal vez alguien adivinó el paralelismo entre esta imagen y la de algunas de las mujeres que pueblan el mundo «apoético» de *Les fleurs du Mal* de Baudelaire, de quien Manet era muy amigo. Y no se desconocía la fascinación de los *snobs* por el mundo de la prostitución[8]. También es cierto que hubo grandes irritaciones por los aspectos formales de la obra concernientes a sus duros contrastes de color, a la casi ausencia de matices volumétricos y al carácter sacrílego del diálogo ambiguo que Manet, una vez más, sostiene con la gran pintura de historia.

Nana

En 1877, catorce años más tarde, este pintor francés volvería sobre el mismo tema y pintaría *Nana,* personaje que, si bien parece que le fue inspirado por Zola, precedió en realidad a la novela homónima de éste, publicada

---

[8] Cfr. *infra,* pág. 246.

en 1880. F. Cachin cita a Félicien Champsaur, un contemporáneo relacionado tanto con el escritor como con el pintor, para comentar que tal vez existan mutuas influencias[9]. Lo que ya en la época vino corroborado por Huysmans, quien asoció claramente el personaje a ambos:

> Manet a eu absolument raison de nous présenter dans sa Nana l'un des plus parfaits échantillons de ce type de filles que son ami et que notre cher maître, Émile Zola, va nous dépeindre dans l'un de ses plus prochains romans[10].

Nana no es la prostituta baudeleriana, algo fatal, de Olympia. Por el contrario, es una *cocotte* en ropa interior, de redondeces sin titubeos, que detiene en el aire su barra de labios y su borla de polvos para mirar al espectador, ignorando la presencia del acaudalado burgués que la mantiene. Personaje que Manet retira al borde derecho del lienzo, que lo corta verticalmente, «a lo Degas» o, tal vez, por influencia de las estampas japonesas a las que fue tan receptivo. Esta figura hace intuir al conde Muffat que Nana, como la mujer del cuadro «... era confusamente el diablo, con sus risas, con su pecho y su grupa hinchados de vicios»[11].

Ahora bien, esta Nana es más fatal por lo que simboliza, que por lo que aparenta. Su rostro, fresco y no desprovisto de cierta sonrosada ingenuidad, parece beber en la tradición galante de la pintura y la estampa del siglo XVIII. ¿No es un tipo similar de mujer aquella famosa Miss O'Murphy de quien François Boucher haría dos de sus mejores cuadros? Pero, por otro lado, simboliza el mundo de las licencias carnales, lo que equivale a decir el mundo del mal. No obstante, tiene una ventaja sobre la corrosiva Olympia de casi quince años atrás: esta Nana es una cortesana, y en los círculos de la prostitución, por mimetismo de la sociedad de clases de la que surgía, había una jerarquía. La cortesana pertenecía a la categoría que podía ser «representada», era la meretriz «ideal»[12], la que se relacionaba con el poder y con el dinero. Por eso, en la pintura del Salón, aunque de forma circunvecina, aparecía junto a retratos, paisajes y naturalezas muertas. Pero Olympia no era ni siquiera una *demi-mondaine*[13]. (De aquella «ocupación de París por el vicio», como muchas voces escandalizadas denunciaban, nos da idea el gran número de nombres con los que eran designadas las prostitutas: *courtisane, cocotte, joueuse, lionne, empoisonneuse, amazone, fille de marbre, horizontale,*

[9] VV. AA., *Manet, op. cit.*, pág. 393.

[10] En *L'Artiste*, Bruselas, 13 mayo 1877. Citado por F. Cachin, en *ibíd.*, pág. 394.

[11] E. Zola, *Nana, op. cit.*, pág. 188. Probablemente basándose en este personaje, y en la obra de Manet, Rops realizaría entre 1878-1880 una acuarela, *La toilette*, de gran similitud con el óleo del pintor francés.

[12] T. J. Clark, *The painting of modern life*, Londres, 1985, pág. 110.

[13] Sobre estas categorías de prostitución, ver J. Richardson, *Les courtisanes. La demi-monde au XIX e siècle*, París, 1968.

mangeuse d'hommes, entre otros)[14]. Una cortesana tenía que ser hermosa, tener clase, y muchos críticos sólo vieron en Olympia la imagen de una *petite faubourienne* (de los barrios bajos), abyecto objeto de la concupiscencia proletaria. Tal vez. Lo cierto es que estaba sola, no tenía, al contrario que Nana, la figura de un acaudalado burgués cuya presencia a su lado le daba carta de legitimidad en aquella sociedad.

Las «filles publiques»

Los rigurosos análisis de A. Corbin sobre el tema de la prostitución en el siglo XIX nos hacen dudar respecto cuál fue el lugar correcto que algunos designaron para Olympia en aquel mundo jerarquizado de las meretrices, aspecto del que Manet, sin duda, debió de prescindir por completo, por ser otros sus intereses plásticos.

Sin embargo, hay muy pocas dudas en relación con las numerosas imágenes que sobre el tema realizaron Constantin Guys y Félicien Rops. El primero es el «pintor de la vida moderna», del que su amigo Baudelaire haría una apología[15]. Guys no merece la atención que aquel le dedicó, y hoy en día casi sólo lo recuerdan los especialistas de la historia del arte. Leyendo el texto que el poeta francés escribió sobre él, y contrastándolo con los dibujos de Guys, se llega a la conclusión de que, mejor que la obra plástica, es el escrito literario que ésta ha inspirado. Cosa, por otro lado, no muy extraña en Baudelaire. C. Guys, que empezó a hacer sus dibujos ya cumplidos los cuarenta años, ha dejado a manera de cronista imágenes de los distintos tipos y escenarios del París finisecular: los bailes, los cafés y las casas de citas; los soldados, los dandies y las chicas; los carruajes y los caballos, y ha dejado, sobre todo, constancia de la prostitución parisina *(Filles à soldats, Sur le trottoir, Maison close)*. Junto a Félicien Rops, perteneció a la marginalidad artística; ambos recrearon plásticamente aquel submundo venéreo, aunque, más que en aquella cortesana, «... visant aux airs patriciens, fière à la fois de sa jeunesse et de son luxe, où elle met tout son génie et toute son âme»[16], se fijaron en la ramera callejera, en las *filles des maisons closes,* aquellas

> ... esclaves qui sont confinées dans ces bouges souvent décorés comme des cafés; malheureuses placées sous la plus avare tutelle et qui ne possèdent rien en prope, pas même l'excentrique parure qui sert de condiment à leur beauté[17].

Más interesante y más artista que G. Guys, el belga Félicien Rops ejecutó numerosas obras cuya protagonista es la mujer perteneciente al eslabón más

[14] T. J. Clark, *op. cit.*, pág. 109.

[15] *Op. cit.*, págs. 1152 y ss.

[16] Ch. Baudelaire, *op. cit.*, pág. 1188.

[17] *Ibíd.*

bajo de la prostitución: *El Rydeack (c.* 1865), *Indigencia* (1882), *La bebedora de absenta* (1876).

La primera obra, de cuando aún residía en Bruselas, es un pastel que recibe su título del nombre de un mísero barrio (desaparecido) cerca del puerto de Amberes, donde había numerosos burdeles. (En una carta al grabador A. Rassenfosse, del 16 de diciembre de 1894, Rops habla de sus correrías por el mismo junto a Guys y Baudelaire[18], quien por aquellas fechas había visitado Bélgica y conocido a Rops)[19]. En esta obra aparece una joven figura femenina que con significativa sonrisa enseña su tobillo y parte de su pierna derecha a un supuesto cliente, no visible para el espectador, a quien parece invitar a entrar en un establecimiento, encima de cuya puerta se lee: *Meubelen-Kamers,* (habitación por una noche).

Indigencia, otro pastel, es un título que puede entenderse como de denuncia, aunque cuando Rops acude a ella generalmente la dirige contra la hipocresía y la moral del fariseo de la época. En la esquina de una callejuela, una demacrada ramera, de ojos y cejas groseramente maquillados, espera la llegada de un transeúnte, bajo una luz de gas y un cartel con las tarifas del prostíbulo. De *La bebedora de absenta,* también mujer de la calle, Huysmans escribiría que se yergue «... menaçante et (plus) vorace, avec sa face glacée et vide, canaille et dure, avec ses yeux limpides, au regard fixe et cruel des tribades»[20].

Rops en sus cartas hace observaciones sobre la prostituta callejera, por la que, como Baudelaire y Verlaine, se diría que se siente fascinado. Este último poeta, a ejemplo del primero, las enaltecerá en su soneto *Filles,* oponiéndolas a las mujeres respetables, a quienes desprecia:

> Bonne simple fille des rues,
> Combien te préfére-je aux grues
> Qui nous encombrent le trottoir
> De leur traîne, mon décrottoir
> Poseuses et bêtes poupées
> Rien que de chiffons occupées[21].

Si *La canción del querubín* (1878-1880) y *El cuarto vaso de coñac (c.* 1880), son escenas de prostitutas con sus clientes, el *Consejo de revisión*

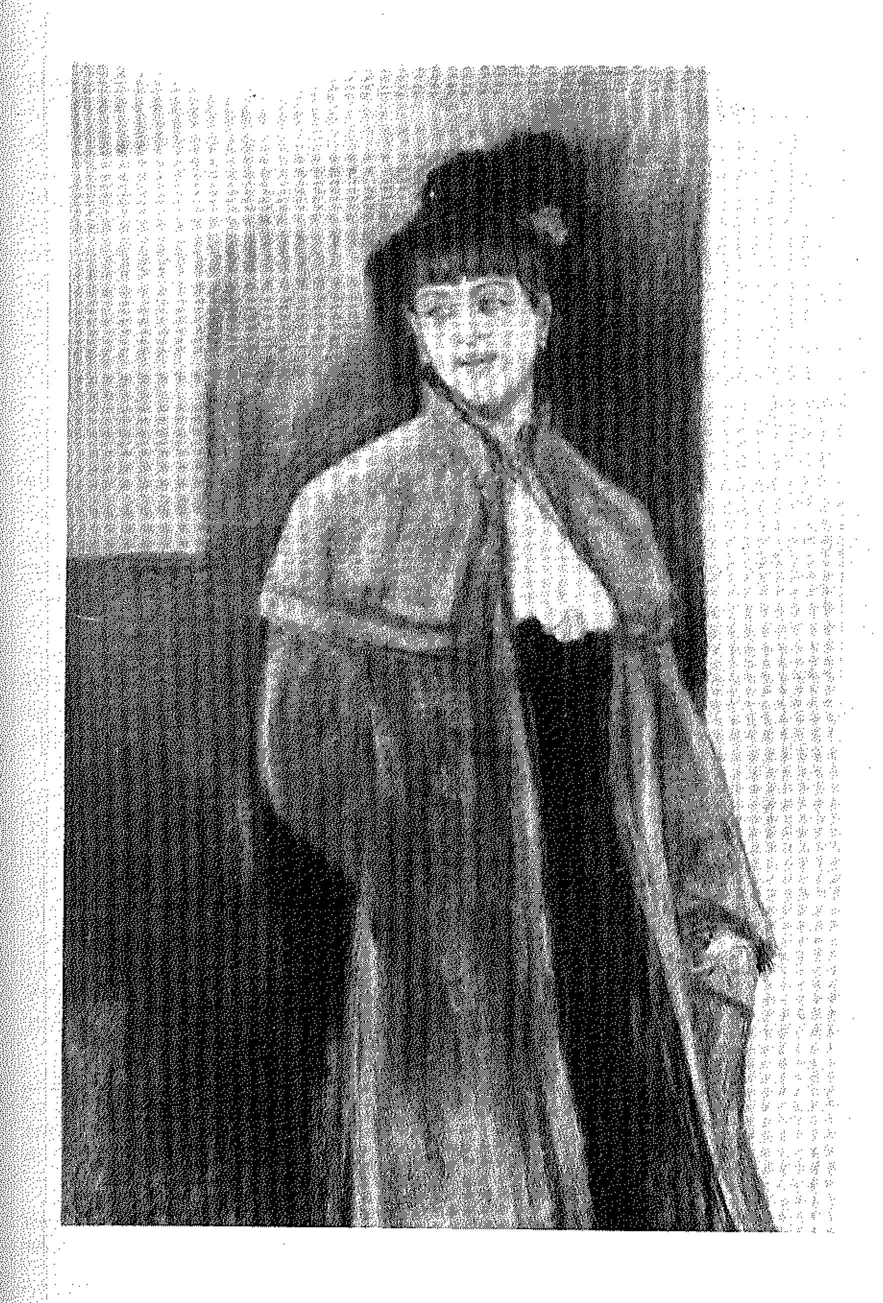
[18] En Bélgica Baudelaire iba a sufrir el primer ataque del mal que lo llevaría a la tumba. De su experiencia en este país escribió una serie de notas agrias, injustas. En tres ocasiones hablará de Rops, y en uno de estos comentarios dirá: «En Belgique, pas d'art. Il s'est retiré du pays. Pas d'artistes, excepte Rops et Leys.» Citado en L. Pierard, *Félicien Rops.* 1949, pág. 7.

[19] Citado en VV. AA., *F. Rops, op. cit.,* pág. 104.

[20] *Certains, op. cit.,* pág. 95.

Este comentario de Huysmans, del que se infiere temor y desprecio, viene corroborado por otro de G. de Maupassant, en un fragmento de su narración: «El vicio amoroso. Ivette», en *Relatos,* Barcelona, 1965. Jean de Servigny, camino de un burdel con un amigo, comenta sobre las prostitutas: «Son dominadoras como los aventureros de otras épocas; rapaces, verdaderas hembras de pajarracos de rapiña», pág. 348.

[21] *Op. cit.,* pág. 535.



Félicien Rops, *Indigencia,* 1882, pastel, 45,5 × 30, *Musée Provincial Félicien Rops,* Namur.



Félicien Rops, *La bebedora de absenta*, 1876, acuarela y gouache, 41,8 × 28,2, *Bibliothèque Royale Albert I*, Bruselas.

(1878-1880), relata la inspección de la patrona, acompañada de dos *pensionnaires*, a la aspirante a *fille soumise*[22]. Imágenes todas que encarnan aquel «peligro social y moral», aquel «abismo en el que sucumbe el hombre», según las voces supuestamente más autorizadas de la época. La mujer venal se sitúa fuera de la ley divina que ordena no caer en los peligros de la carne[23]. E. Degas, cuya aproximación a la mujer se revela en sus obras como un tema obsesivo, de una fascinación donde se mezcla el amor y el rechazo, recurrió, entre 1875 y 1885, a la técnica del monotipo para ejecutar su iconografía erótica, basada en el mundo promiscuo de las *maisons closes*[24]. Son obras de una gran inmediatez y vivacidad que producen una sensación de «verdad», como *El cumpleaños de la patrona (c.* 1879).

Aunque parece ser que realizó alrededor de un centenar de estos monotipos, de los cuales aproximadamente la mitad trataban de este tema, muchos fueron destruidos por la familia del artista inmediatamente después de su muerte, por considerarlos pornográficos[25]. P. Webb indica que se debe a la intervención de Ambroise Vollard el que no todos los monotipos fueran destruidos. Vollard utilizó precisamente los que se salvaron para ilustrar la novela de Maupaussant, *La Maison Tellier*, y la de Lucian, *Mimes des Courtisanes*[26].

Toulouse-Lautrec, como en el pasado Carpaccio y Vermeer, y como sus contemporáneos Rops, Guys, Degas y Van Gogh, fue otro artista que consideró los burdeles lugares susceptibles de inspiración. Probablemente, pensó también en los japoneses y en sus famosos grabados del Ukiyo-e[27], en especial los de Utamaro, que tanto le influenciaron.

Fascinado por el tema de la prostitución, a partir de 1891, Toulouse-Lautrec pasó cortos periodos en las *maisons closes* de la rue d'Amboise y de la Rue des Moulins. En la primera, habilitada en un viejo hotel del siglo XVII, jugaba a las cartas en el salón, escuchaba las confidencias y redactaba la correspondencia de las mujeres que tenían dificultades con la escritura. Incluso presidía, con la *Madame*, un extremo de la mesa del comedor donde comían todos juntos[28]. A requerimiento de ésta, que quería decorar el establecimiento, el pintor ejecutó 16 paneles y otros tantos medallones ovalados, al «estilo Pompadour», donde aparecen las *pensionnaires*. Lamentablemente, la mayoría de estas obras han desaparecido.

---

[22] Nombre que se daba en Francia a la mujer que, mediante inscripción, entraba en una *maison close*, un prostíbulo oficialmente tolerado, y en donde vivía y trabajaba en un régimen de rígido internado. Véase A. Corbin, *op. cit.*

[23] Cfr. *supra*, págs. 31 y ss.

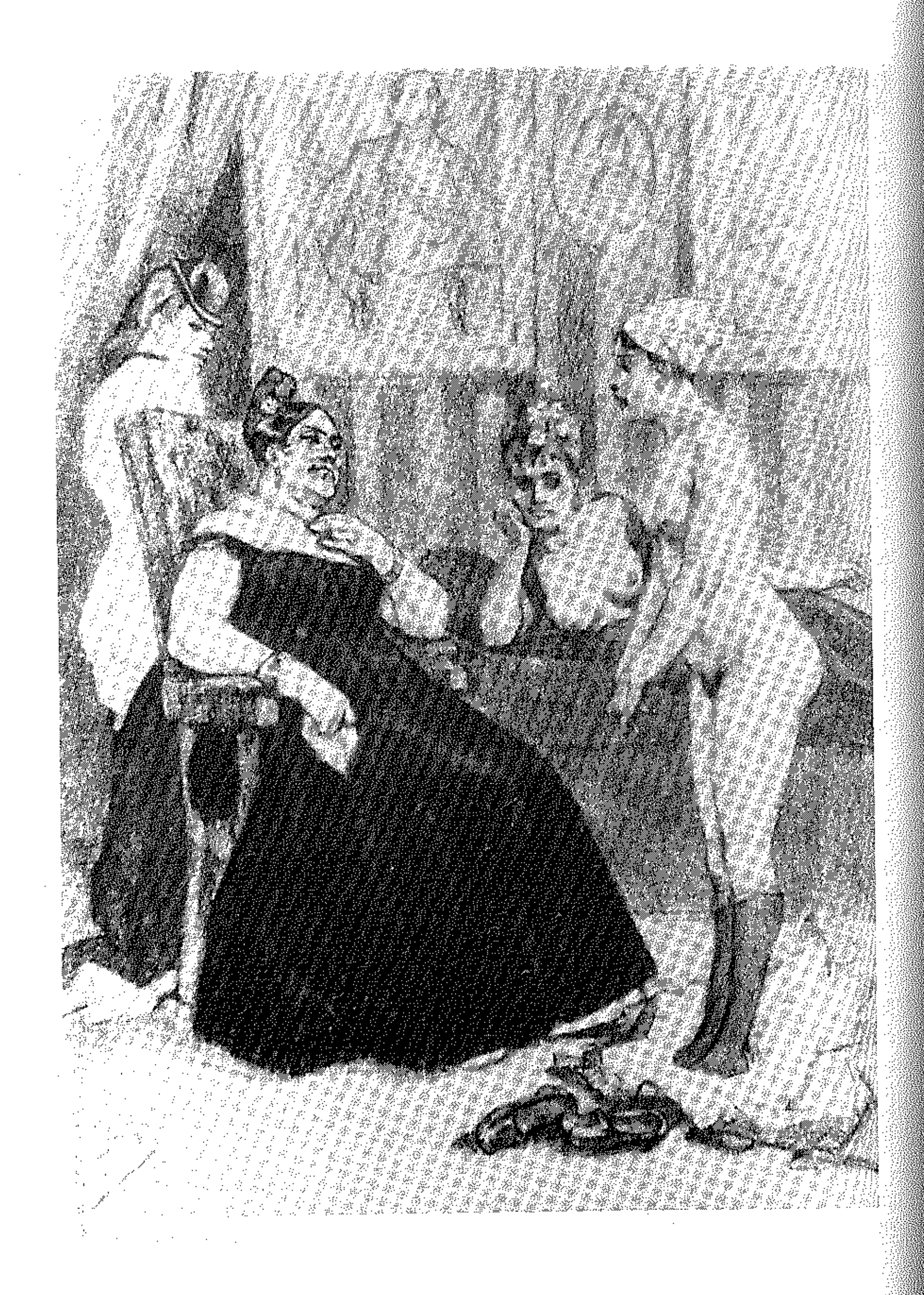
[24] La ejecución de estos monotipos coincidía con el gran auge de la novela que trataba el tema de la prostitución. Entre 1876 y 1880, aparecieron *Marthe, histoire d'une fille*, de J. K. Huysmans; *La Fille Elise*, de E. Goncourt; *La Maison Tellier*, de G. de Maupassant y *Nana*, de Zola.

[25] F. Nora, «Degas et les maisons closes», *L'Oeil*, París, octubre 1973, pág. 27.

[26] *Op. cit.*, pág. 168.

[27] R. Never, H. Libertson y S. Yoshida, *Ukiyo-e 200 years of Japanese Art*, Londres, 1979.

[28] J. Bouret, *Toulouse-Lautrec*, París, 1963, pág. 119.



Félicien Rops, *Consejo de revisión*, c. 1878-80, tinta y lápiz, 23 × 16, colección particular.



Edgar Degas, *El cumpleaños de la patrona*, c. 1879, monotipo. Procedencia, P. Weeb, *The erotic Arts*.

Después de la Rue d'Amboise, Toulouse-Lautrec descubre la Rue des Moulins, donde, no sin cierta actitud provocadora, se instaló en 1894, y donde, en las habitaciones puestas a su disposición, recibía a algunos amigos, incluido Durand-Ruel que iba a organizarle una exposición de litografías. Era éste un establecimiento de lujo, amueblado en todos los estilos, desde el gótico al Luis XVI, y algunas de cuyas habitaciones más costosas estaban decoradas en estilo chino, persa, etc... J. Buret afirma que por sus salones y pasillos podían verse jóvenes vestidas de «premières communiantes, des religieuses, des veuves en voiles, des bayadères, des japonaises en kimono, des dompteuses, en dolman rouge, sans pantalon, mais bottées de noir, le fouet à la main»[29]. Extremos que vienen confirmados por la investigación, ya citada, de Alain Corbin y Martine Callu.

Durante su estancia en ambas *maisons closes*, Toulouse-Lautrec ejecutó alrededor de unas 50 escenas de prostíbulo y un álbum de litografías, que fueron publicadas en 1896 bajo el título de *Elles*. Precisamente una de sus me-

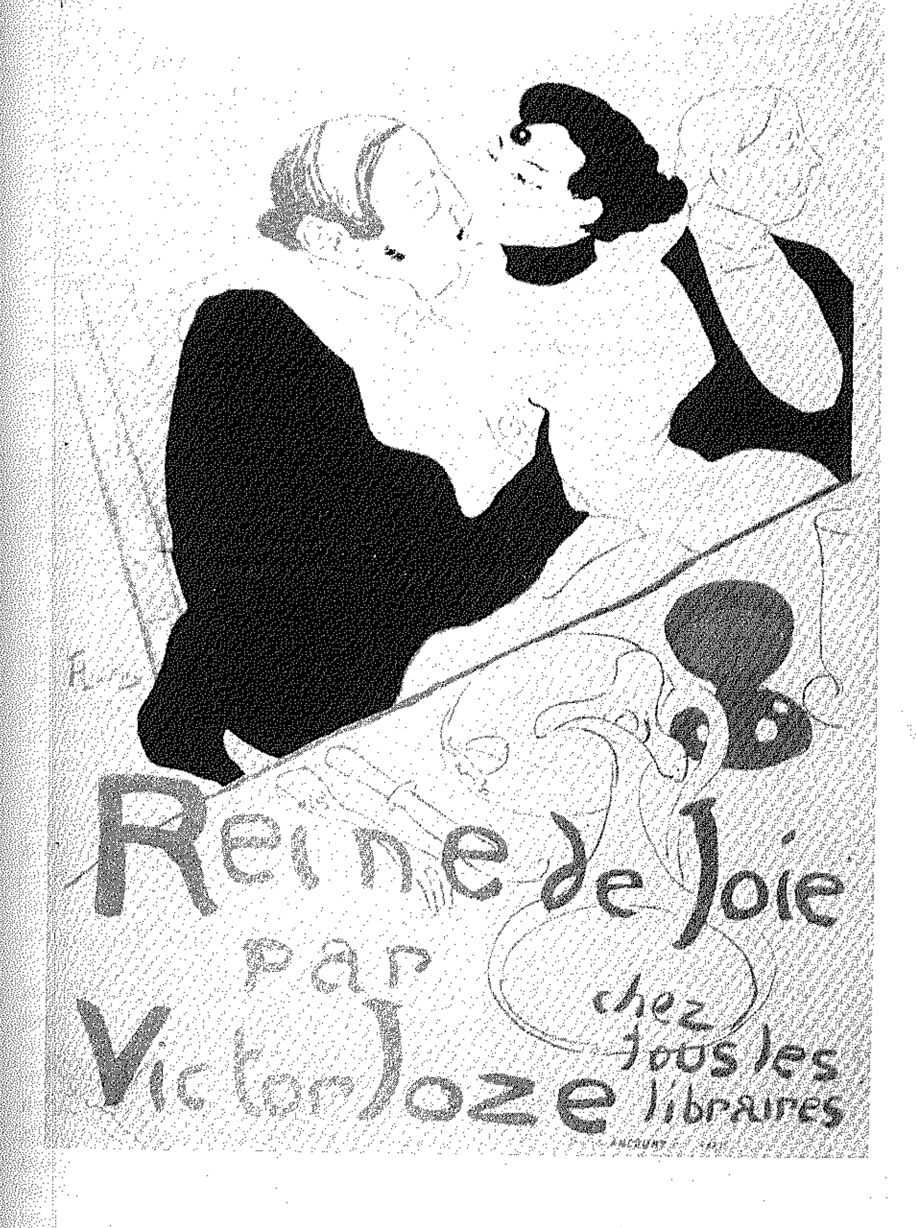
[29] *Ibíd.*, pág. 121.

jores obras, *Au Salon de la Rue des Moulins* (1894), versa sobre este tema. En este lienzo, que fue cortado, y amputados los personajes —unas jóvenes abrazándose— que observan tres de las cinco mujeres presentes, Toulouse-Lautrec nos ofrece una visión desapasionada de aquel mundo de la prostitución. Como en el álbum *Elles,* sus personajes son representados de manera sincera, sin ninguna idealización, ni siquiera haciendo un especial énfasis en los aspectos de la sexualidad. Lo que sí domina la atmósfera del cuadro, es un sentimiento de soledad en la impasible espera de las mujeres en medio de un decorado pseudo asirio-babilónico. Entre ellas, destaca la figura erguida y vestida de forma severa de la patrona, con las manos juiciosamente cruzadas sobre su regazo.

Pero sí se adivina una resignada tristeza en las dos figuras femeninas que, en fila, aguardan su turno para la revisión que da título al cartón: *La inspección médica en la Rue des Moulins* (1894), visión a la que no es ajena la comprensión del artista hacia quienes se ven obligadas a someterse a una



H. Toulouse-Lautrec, *En el salón de la rue des Moulins,* 1894, óleo, 111,5 × 132,7, *Musée Toulouse-Lautrec,* Albi.



H. Toulouse-Lautrec, *Reine de joie,* 1892, cartel, 130 × 89, *Cabinet des Estampes,* París.

de las más desagradables obligaciones de la *maison close*. Por el contrario, en *Reine de Joie* (1892) un cartel que anuncia la novela homónima del escritor polaco Víctor Joze, Toulouse-Lautrec nos ofrece «el otro rostro», el oficial, de la vida de estas mujeres. Una joven y bella *mangeuse d'hommes* besa con sus ondulados y rojos labios a un opulento personaje que está junto a ella en la mesa de un comedor. En esta obra se aprecian algunas de las principales características de los famosos carteles del artista: la aplicación de colores planos, el énfasis en el gesto y en la silueta en detrimento del detalle, y la audaz situación de las figuras en la composición, aspectos todos que revelan la indiscutible influencia de la estampa japonesa.



Félicien Rops, *Mors Syphilitica*. Procedencia, VV.AA., *Félicien Rops*.

Aunque en Inglaterra la rigidez de la religión protestante, unida a la más acentuada hipocresía victoriana, no favoreció la representación del tema de la prostitución de la manera sincera y sin maquillajes que tuvo lugar en Francia, Beardsley, no obstante, sí recurrió, como ya hemos visto, a temas considerados absolutamente «escabrosos». Entre ellos también el de la prostitución, pero su dibujo *La educación sentimental*, que apareció en *The Yellow Book* en 1894, y en el que una alta y opulenta *Madame* lee el reglamento de la casa a una joven, está lejos de aquel realismo a que hacemos referencia, no sólo por la ironía que viene impuesta por el título, sino también por la «desmaterialización» del tema mediante la estilización de los dos personajes, el cuidado de la línea y el énfasis en la elegancia de la joven figura femenina.

Respecto a otros aspectos de las obras que hemos seleccionado para este tema concreto, creemos que es interesante hacer una breve mención sobre la iconografía masculina, ya que en ésta coinciden unánimemente todos los artistas al representar al hombre bajo la apariencia de un burgués de las capas altas del poder económico, casi siempre usando sombrero de copa y,



Aubrey Beardsley, *La educación sentimental*, 1894. Procedencia, Hofsttätter, *Aubrey Beardsley*.

en muchas ocasiones, frac. Indumentaria que también se observa en las figuras de la litografía de Munch, *El callejón*. Y ya que, a pesar de sus distintos lenguajes pictóricos, todas las obras que hemos comentado tienen en común el reflejar un fragmento de la vida real de la época, la coincidencia total en la representación de una tipología masculina es absolutamente reveladora de una situación social en la que la mujer —irónicamente considerada *fatal*— aparece como mera mercancía adquirida y usada por la misma sociedad que la discrimina y explota.

Como colofón a este tema, F. Rops, en *Mors Syphilitica,* sintetiza en la imagen de una siniestra meretriz callejera, detrás de cuyo cuerpo cadavérico aparece una guadaña, la ecuación mujer-vicio-enfermedad-muerte[30].

[30] Imágenes del miedo y las consecuencias de la sífilis fueron, como esta de F. Rops, tema no sólo de la literatura, sino también de las artes plásticas, como la obra *Herencia,* de E. Munch, o el conocido cartel de R. Casas, *Sífilis*.

CAPÍTULO XXI

Las bellas atroces

La Esfinge[1]

La sensualidad profunda de la mujer reside, como ya lo comprendieron los prerrafaelitas, en el enigma, y el Enigma por antonomasia de toda la historia de la mitología es la Esfinge[1]; aquella ogresa que tenía aterrorizada a la población de Tebas proponiendo enigmas y devorando a los que no eran capaces de resolverlos.

Heredada del Antiguo Egipto, donde en un principio fue masculina, este monstruo de cuerpo de león, pecho y rostro de mujer, y alas de ave rapaz, fue adoptado por Grecia y, según ilustran las cerámicas de este país, fue genio funerario y ogresa «violadora y asesina de jóvenes varones»[2], pero nunca de mujeres, como lo demuestra la no existencia de una sola imagen que hable o sugiera lo contrario. De ello, y en su repaso a la iconografía de la Esfinge en todas las épocas, P. Pedraza deduce, a partir de la observación de lo figurado en pinturas, relieves de sellos, e incluso esculturas de bulto redondo, como la Esfinge de Éfeso, que ésta es un íncubo femenino que mata abrazando y sofocando, lo que viene confirmado, en parte, por la misma etimología de la palabra que significa «la que aprieta», «la que oprime», «la que ahoga»[3].

Pero esta vertiente de la Esfinge ha quedado sepultada en la memoria de la cultura occidental que ha primado la relacionada con el mito de Edipo, gracias al cual ha sobrevivido hasta hoy en día. Y aunque a través de la épocas, y según el contexto cultural, la ogresa ha adquirido distintos significados, sin embargo siempre ha conservado, como común denominador, el ser una mujer-bestia portadora de enigmas. Y si su fortuna fue distinta según los siglos, en el bajo romanticismo iba a conocer una última y breve época de esplendor al convertirse en «Musa de estéticas envenenadas, diosa histérica que preside los altares de la cara oculta del siglo, un reverso del ferrocarril con aromas de adormidera»[4].

[1] G. Lascault, *Le monstre dans l'art occidental,* París, 1973.
[2] P. Pedraza, *Algunos aspectos de la Esfinge en la cultura moderna*, separata del libro *Homenaje a José Antonio Maravall,* Valencia, 1986, pág. 1 (175).
[3] *La Bella, enigma y pesadilla. (Esfinge, Medusa, Pantera...),* Valencia, 1983, pág. 23.
[4] *Ibid.,* pág. 22.

Y es que, como otras figuras de la historia y de la mitología, la ogresa estaba destinada en el discurso de los decadentes finiseculares a convertirse en paradigma de la mujer fatal.

La Esfinge iba a armonizar de forma ideal con la nueva estética de los simbolistas, seducidos por su exotismo, su naturaleza arcaica, sus connotaciones esotéricas y su fuerte potencial erótico. Les evocaba asociaciones con antiguos mitos, con misterios jamás expresados, y, al mismo tiempo, su hibridez les atraía. En la pintura simbolista la Esfinge será, pues, a menudo, identificada con la *femme fatale*. Y si Rops y Toorop la confrontan con la mujer, en Khnopff y von Stuck las dos se funden.

La Esfinge aparece en la literatura (Flaubert, *La tentación de San Antonio;* Huysmans, *A rebours;* Wilde, *La Esfinge)* y de su complicidad con el sexo femenino nos habla un poema de Albert Samain:

> O Femme, chair tragique exquisément amère,
> Femme, notre mépris sublime et notre dieu,
> O gouffre de douceurs et cavale de feu,
> Qui galope plus vite encore que la chimère,
> Ah! tu la connais bien Sphinx et avide et moqueur[5].

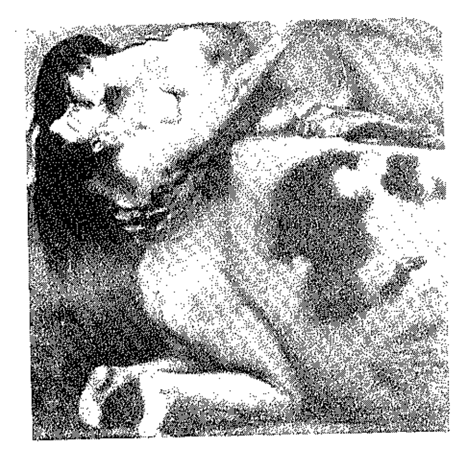
En páginas anteriores, ya analizamos la obra de Moreau *Edipo y la Esfinge*[6] inspirada tanto en un poema de Heine, como en un lienzo de Ingres sobre el mismo tema.

D. G. Rossetti aparece como otro de los precursores de la reactualización del mito en su dibujo *La Pregunta*[7] (1875), y para el que, al igual que Moreau, tomó préstamos de la pintura de Ingres, como revela una atenta mirada al dibujo y demuestra C. A. Peterson en un exhaustivo análisis sobre el mismo[8]. Pero esta obra rossettiana, que simboliza la impenetrabilidad del destino del hombre, a diferencia de la de Moreau, once años anterior, es ajena a toda alusión a aspectos eróticos, o a todo paralelismo con la crueldad y enigma de la mujer. Para ello habremos de aguardar a la última década del siglo.

En estos años, el alemán Franz von Stuck será uno de los pintores que elevarán de manera más rotunda a esta portadora de Enigmas al rango de símbolo de la feminidad. En *El beso de la Esfinge* (1895), una potente ogresa áptera, de larga cabellera, besa posesivamente a un Edipo desnudo en desmayado éxtasis, que sucumbe vencido, entre sus brazos-garras. Nueve años más tarde, Von Stuck habrá despojado a la ogresa de sus partes zoomórficas y en una completa identificación de la misma con la mujer, titulará *La Esfinge* a una figura femenina que evoca misterio y poder erótico. Tendida sobre el vientre y apoyada sobre los antebrazos, curva los dedos de

5 Citado en R. Delevoy, *op. cit.*, pág. 103.
6 Cfr. *supra*, pág. 136. No fue aquella la única vez que Moreau recurrió a este tema, hay otras versiones sobre el mismo.
7 Rossetti realizó otra versión de este dibujo en la misma fecha y con el mismo título.
8 «Rossetti and the Sphinx», *Apollo*, Londres, enero, 1987, págs. 48-53.

Gustave Moreau, *Edipo y la Esfinge*, 1864, óleo, 206 × 104, *The Metropolitan Museum*, Nueva York.



Franz von Stuck, *El beso de la Esfinge*, 1895, óleo, *Museo de Arte*, Budapest.

sus manos, a manera de garras, y de todo su aspecto se desprende algo primitivo y animal. Su rostro inexorable, de profundos ojos que miran a la lejanía, se destaca sobre un fondo de paisaje donde el agua de un lago y de unas cascadas tal vez simboliza la energía vital.

Si se tiene presente que el hombre simbolista anhelaba hablar una existencia ideal en la cual el espíritu se habría separado de la cárcel de la materia, veremos cuán reveladora es la obra de Stuck, en la que esta materia viene simbolizada por la rotunda e inequívoca presencia de un cuerpo femenino, fuerza natural, pero —o tal vez deberíamos decir, a causa de ello— demoníaca.

Conocido como el «príncipe de los pintores», Von Stuck recurre predominantemente en sus obras a temas mitológicos o alegóricos a los que siempre imprime un acentuado erotismo. El tema de la Esfinge lo representó en cinco ocasiones y en su tratamiento se pone de manifiesto el estudio, en los inicios de su carrera, de las obras de los prerrafaelitas y del pintor simbolista belga, F. Khnopff.



Franz von Stuck, *La Esfinge*, 1904, óleo, 83 × 157, *Landesmuseum*, Darmstadt, Messisches.

La oposición cuerpo-alma, materia y espíritu, está representada en una peculiar imagen del artista holandés, originario de Java, Jan Toorop, que llegará a ser el mayor y más importante de los simbolistas de su país[9]. En *La Esfinge y Psique* (1899), una delicada y apesadumbrada figura femenina, que simboliza el Alma, aparece prisionera de una faraónica ogresa de cruel boca y ojos que miran hipnóticamente. Como ya señalamos líneas más arriba, a diferencia de Stuck, que equipara Esfinge a mujer, Toorop las contrapone. Una es la bestia fatal, el Mal; la otra, su contraimagen, el Bien. Pero es la primera quien subyuga y esclaviza. La linealidad geométrica del rostro, cabellera y garra de la Esfinge contrasta, asimismo, con la línea más suave empleada para representar a la púdica Psique.

Fernand Khnopff[10], artista de una espiritualidad distante y aristocrática, personaje en quien se diría buscó inspiración Des Esseintes, el héroe decadente de J. K. Huysmans, también se sintió atraído por la ogresa mítica. Su dibujo alegórico, conocido por *El ángel* y también por *De la animalidad* (1889), muestra a un personaje asexuado vestido como los caballeros del Grial —personificación muy wagneriana de la virtud— agarrando a una Esfinge por el pelo y haciéndole girar desdeñosamente el rostro. Ésta, en oposición a la actitud digna y llena de austeridad del caballero-ángel, entreabre sus rojos labios en una concupiscente sonrisa que delata, junto con su ausencia de frente, al ser dominado por los instintos. En 1894 la conocida revista inglesa *The Studio* publicó este dibujo de Khnopff con el título más preciso de *El encuentro del ángel con la animalidad,* contribuyendo a hacer más diáfano el discurso misógino de la obra, rasgo conocido de este principal representante del simbolismo belga.

El cuadro más célebre de Khnopff es, sin lugar a dudas, *La caricia,* asimismo conocido como *El arte o La Esfinge,* ejecutado en 1896, y que fue expuesto en la primera *Secession* vienesa dos años más tarde. En él se contempla a un Edipo adolescente que sostiene un cetro con unas pequeñas alas, y apoya su rostro en el de una Esfinge áptera, de cuerpo de leopardo, lo que no es muy ortodoxo iconográficamente. Imagen equívoca, en la cual el sexo de las dos figuras es intercambiable, rasgo muy frecuente en la imaginería de los simbolistas[11].

La prensa de la época se refirió a este cuadro como a un, «tres intéressant symbole de la lutte entre le désir de la domination terrestre et celui de l'abandon à la volupté»[12].

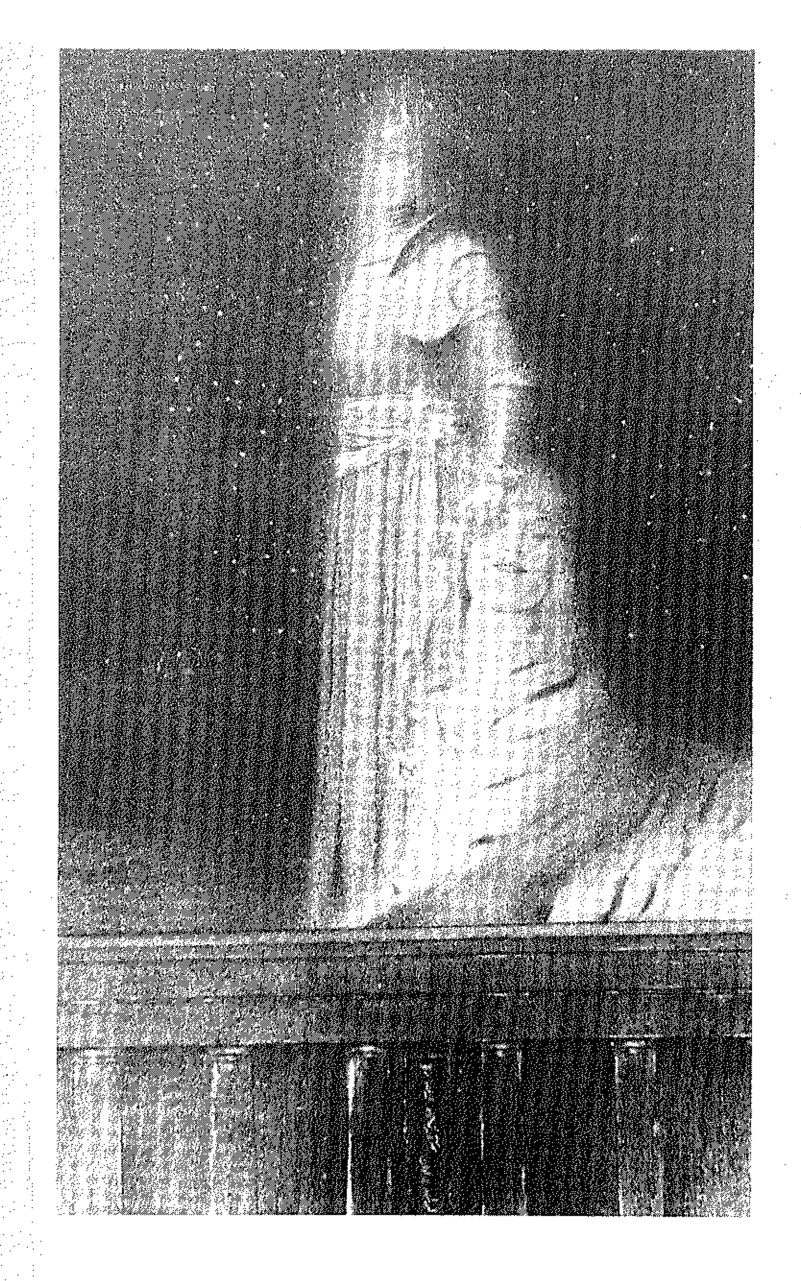
[9] Aunque en su primera época Toorop estuvo obsesionado por el tema de la *femme fatale,* como ponen de relieve muchas de sus obras, con motivo de su conversión al catolicismo, en 1905, su trabajo sufrió un cambio, tanto de contenido como formal, desinteresándose por aquella imagen femenina. B. Spaanstra-Polak, *Le Symbolisme,* Amsterdam, 1967, págs. 20-21.

[10] VV. AA. *Fernand Khnopff.* Catálogo de exposición. París, 1979.

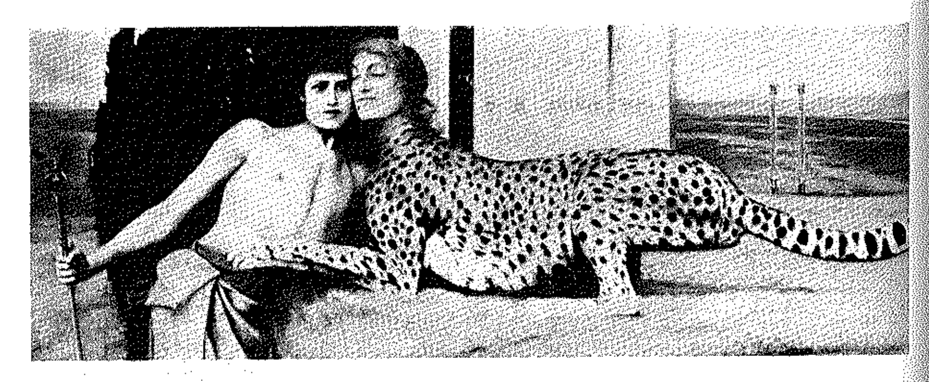
[11] Cfr. *infra*, pág. 312.

[12] *La Jeune Belgique.* 1896, pág. 118. Citado por F. C. Legrand, *Le Symbolisme en Belgique,* Bruselas, 1971, pág. 73.

Jan Toorop, *La Esfinge y Psique,* 1899, frontispicio para la segunda edición de *Phyché* de Louis Coupeurus, 18,3 × 14.



Fernand Khnopff, *El ángel* (*Animalidad* o *El encuentro del ángel con la animalidad*), 1889, lápiz y realces blancos, 33 × 19,8, colección particular, Bruselas.



Fernand Khnopff, *La caricia* (*La Esfinge* o *El arte*), 1896, óleo, 50,5 × 150, *Musée Royaux des Beaux-Arts*, Bruselas.

La Esfinge de Rops (1879), una hierática estatua de piedra, conserva las características que le son propias, a excepción de la peculiaridad de sus alas, por entre las cuales asoma la figura, a modo de humorística caricatura, de un diablo con frac, monóculo y un gigantesco miembro viril, que observa pensativamente, la barbilla apoyada en la palma de la mano, a una desnuda figura femenina que se extiende a sus pies. Ésta, que se ha deslizado sobre la masa pétrea de la Esfinge, ha rodeado amorosamente el amplio cuello de la estatua con sus brazos y parece estar suplicándole algo. Huysmans escribirá que le pide,

> ... lui révéler enfin le surnaturel secret des jouissances inrêvées et des péchés neufs. Vicieuse et câline, elle frotte ses chairs contre le granit du monstre, tente de le séduire, s'offre à lui comme à l'homme dont elle voudrait extirper l'argent[13]...

Rops, ya lo señalamos, opone la Esfinge a la mujer, pero las hace aliadas. De todas formas, ora una, ora otra, tienen en común el ser emblema de la perversidad, el misterio y la sexualidad.

Munch, por su parte, ejecutó una muy peculiar interpretación de este tema de moda. Su *Esfinge* (1909), es simplemente el dibujo de un rostro humano de ojos entornados, envuelto en una abundante cabellera cuyas ondulaciones conforman, a su vez, dos prominentes pechos. Este rostro impasible posee, una vez más, los rasgos del pintor, en una curiosa autoidentificación con la ogresa mítica. Este motivo debió de interesarle durante largo tiempo, porque, dieciocho años más tarde, lo volvemos a hallar en otra curiosa obra con idéntico título, en la que el retrato casi naturalista de un Munch de rostro envejecido y doloroso exhibe, no sin cierto aire patético, una negra cabellera

[13] *La Plume*. 1896, pág. 401. Citado en VV. AA. *F. Rops, op. cit.*, pág. 135.

Félicien Rops, *La Esfinge*, 1879, lápiz y tinta blanca, 27,7 × 20, *Musée du Louvre*, París.



Edvard Munch, *Esfinge*, 1909, dibujo, 48,5 × 36, *Kunstsamlinger*, Oslo.

femenina y unos amplios pechos caídos, acordes con los de una mujer de su edad, a los que acerca la figura de un niño apenas esbozado. Imagen andrógina, de incursión en el mundo de los fantasmas del subconsciente que Munch, tal vez, exorciza a través de su pincel.

La «esfinjomanía» [14] bien pronto se extenderá más allá de los espacios físicos bajo la directa influencia artística de París, y hallará también eco en algunos países de la Europa oriental. Sirva como ejemplo, el pastel *La Esfinge* (1890), correspondiente a la serie *Las luchas mitológicas*, realizada por el pintor checo Maxmilián Pirner [15], en la que una poderosa mujer-bestia evoca con

[14] Denominada así por P. Pedraza, *op. cit.*, pág. 59.

A raíz de la influencia de esta moda, y aunque no es este el espacio adecuado para efectuar un análisis en profundidad del tema, es lícito preguntarse hasta qué punto aquellas corrientes artísticas, que hallarán eco en las creaciones de los decadentes y los simbolistas, es decir, el mito edípico, la obsesión por el sexo, el énfasis en el mundo onírico, la bisexualidad y la mujer castrada y castradora (e incluso el consumo de drogas), no tuvieron una decidida intervención en el origen de las especulaciones freudianas —sin olvidar, claro está, que todos estos temas se hallaban en el espíritu de la época. Freud, precisamente, permaneció en París estudiando con Charcot, el curso 1886/1887, o sea, en plena efervescencia de estos movimientos y modas. Y no olvidemos, por otra parte, que el simbolismo forma parte de los fundamentos inalterables de su doctrina.

[15] *Maxmilián Pirner, 1854-1924*, catálogo exposición, Praga, 1987.

Edvard Munch, *La Esfinge*, 1927, dibujo, *Munch-Museet*, Oslo.



Maximilián Pirner, *La Esfinge,* 1890, pastel, *Galería Nacional,* Praga.

su larga cabellera y su postura a una *femme fatale* dominada por los más primitivos instintos.

Finalmente, y como ejemplo, en este caso, de la libertad recreativa con la que muchos artistas, incluso más allá del siglo, se acercaron al tema, existe la acuarela *Las Esfinges* (1906), del francés Gustave-Adolph Mossa, cuyos primeros trabajos destacaron por su virulenta misoginia. Cinco mujeres de perfil, formando una compacta unidad, subrayada por la figura de un negro cuervo posado sobre sus cabezas, observan con rostros impenetrables, un fantasmagórico campo de batalla donde multitud de hombres desnudos luchan o yacen, sangrientamente despedazados. Las Esfinges, con vestidos de la época y manos profusamente enjoyadas, de dedos curvados como garfios, agarran con ellos grandes monedas de oro, mientras a sus pies se levanta un montón de cráneos. Obra de un grotesco y desagradable mal gusto, que, tal vez, intenta ser una parodia de aquella ambiciosa y deletérea mujer fatal, ya por entonces convertida en estereotipo.

Medusa

> It is the tempestuous loveliness of terror...
>
> SHELLEY (fragmento de un soneto que escribió para una imagen de Medusa erróneamente atribuida a Leonardo).

De acuerdo con las descripciones que han llegado hasta nosotros, Medusa, una de las tres hermanas Gorgonas (ello explica el que en muchas ocasiones sea designada con este nombre), era también, como la Esfinge, un monstruo alado de garras afiladas, cuya cabeza tenía serpientes en lugar de cabellos[16], si bien lo que la hacía más temible era su mirada penetrante que convertía a los hombres en piedra, incluso después de haberle sido arrancada la cabeza bajo la espalda de Perseo. Es esta una imagen a la que el arte ha recurrido en numerosísimas ocasiones[17]. Dos de las más famosas representaciones de la cabeza de Medusa son las de Caravaggio y las de Rubens.

En aquella perversa inclinación anticlásica por lo horrendo y doloroso, a la que se vincula el gusto de pintar temas de decapitados, debemos situar la representación de la cabeza cercenada de la Medusa, si bien la fascinación por la belleza horrenda tiende a situar en segundo lugar el hecho estricto de la degollación, para poner el acento en la visión repulsiva de los reptiles, que actúan a modo de entremezclados cabellos (tal vez en esta imagen se halla el

[16] Freud también se sintió atraído por el símbolo de la Gorgona. Para él, las serpientes de la cabeza son un sucedáneo del pene masculino, y como, según su interpretación, la multiplicación de símbolos fálicos significa castración, el terror a la Medusa será, por consiguiente, el terror a la castración. *Obras completas,* vol. XXI, Buenos Aires, 1955, pág. 53.

[17] W. Schmied *et altri,* «L'impietratrice», *FMR,* Milán, 1988, núm. 64, págs. 47-70.



G. A. Mossa, *Las Esfinges*, 1906, acuarela, lápiz y tinta, 40,64 × 29,20, colección Barry Friedmand, Nueva York.



P. P. Rubens, *Medusa*, *c.* 1618, óleo, 68,5 × 119, *Kunsthistorische Museum*, Viena.

antecedente del simbolismo destructor y malvado, atribuido a veces a la cabellera de la mujer)[18].

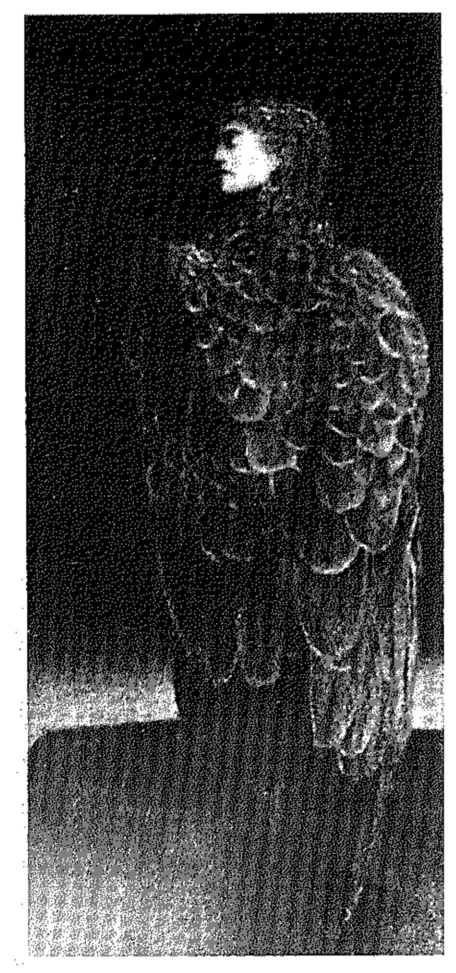
Como la Esfinge, Medusa también tuvo un destacado protagonismo en las postrimerías del siglo. Y, como aquella, su representación no queda limitada a las artes plásticas, sino que se extiende más allá, y en el campo de la joyería, por ejemplo, aparece muy a menudo como adorno o remate de numerosos collares, broches, brazaletes, etc. (Se sabe que D'Annunzio tenía un cinturón cuyo cierre era la cabeza de una Medusa).

El prerrafaelita E. Burne-Jones, en su ciclo pictórico sobre Perseo, también hace aparecer, lógicamente, a la Gorgona, pero su representación carece de aquella belleza siniestra e inquietante que le otorgan otros artistas. Por el contrario, F. Khnopff creó una de las más repulsivas Medusas en su dibujo *Ishtar*[19]. No sería la única vez que el pintor belga recurriría a este tema. Unos años más tarde, en 1896, ejecutó una extraña *Medusa dormida*, en la que asimila esta ogresa a un ave nocturna con plumaje de águila, animal solitario y altivo en el que tal vez se proyecta el propio artista; una obra en la que, como en otras, existe un notable hermetismo. El rostro de la bella atroz aparece profundamente dormido en un estado supuestamente ideal, según palabras del propio Khnopff: «...le sommeil c'est qu'il y a de plus parfait dans notre existence»[20].

[18] Ch. Berg, *op. cit.*

[19] Cfr. *supra.*, págs. 270-271.

[20] Citado por N. Eemans, *Fernand Khnopff*, 1950, pág. 10.



Fernand Khopff, *La medusa dormida*, 1896, pastel, 72 × colección F. Labisse, Neuilly-sur-Seine.

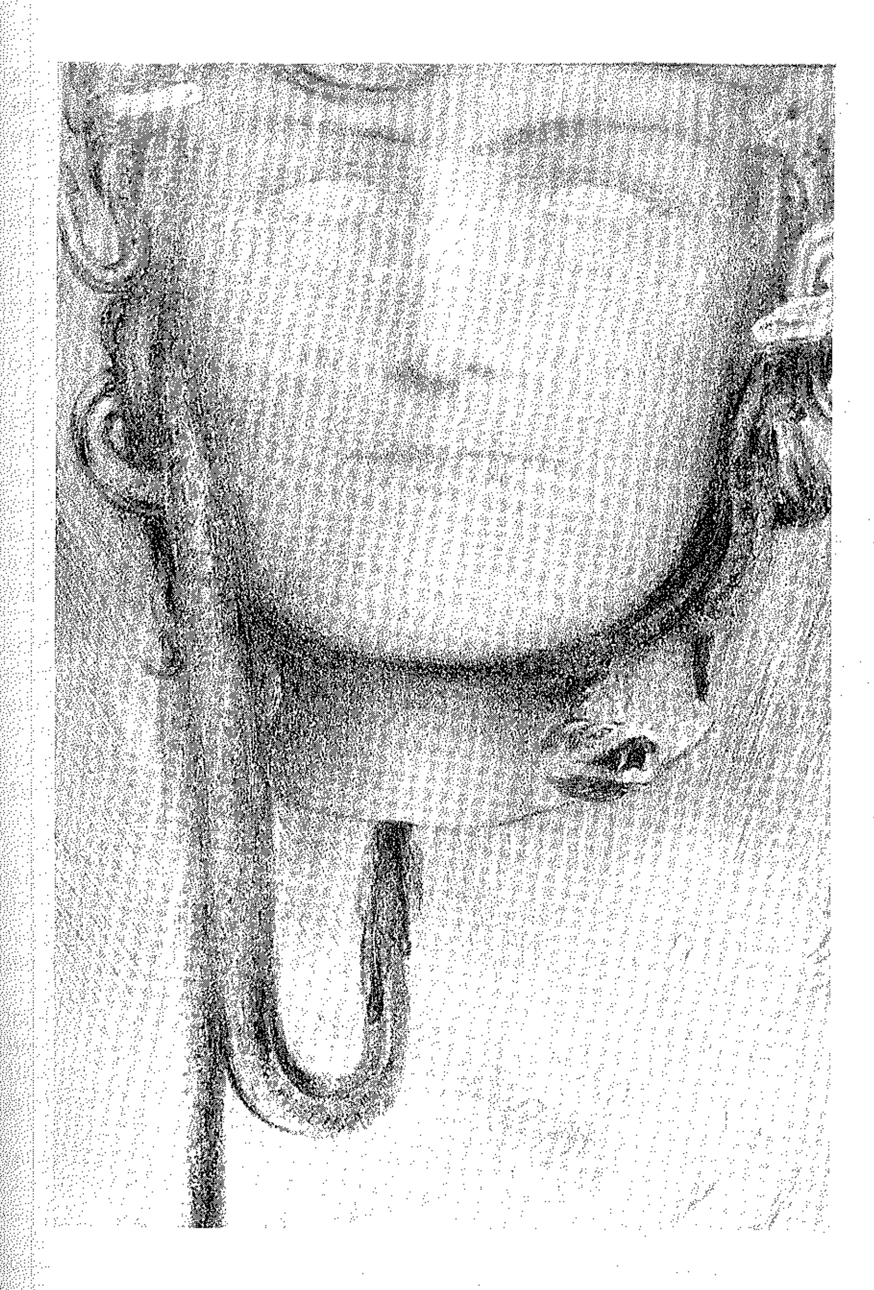
Existe una segunda versión de esta heterodoxa Medusa, de dimensiones más pequeñas pero también al pastel.

Más de acuerdo con la iconografía clásica, es su dibujo al carbón *La sangre de la Medusa (c.* 1895), en el cual, cortada su frente por el extremo del papel, surge la siniestra cabeza engalanada con el arabesco de los cuerpos ondulantes de los reptiles. Su fuerte mandíbula, sus labios delgados que delatan crueldad, y sus ojos blancos, sin pupilas, contribuyen a darle un aspecto algo aterrador, pero, aunque enfatizado, es el mismo rostro evocado una y otra vez por Khnopff en su abundante iconografía de mujeres misteriosas, inalcanzables, perdidas en sueños, más cercanas a las de E. Burne-Jones que a las de un Rossetti.

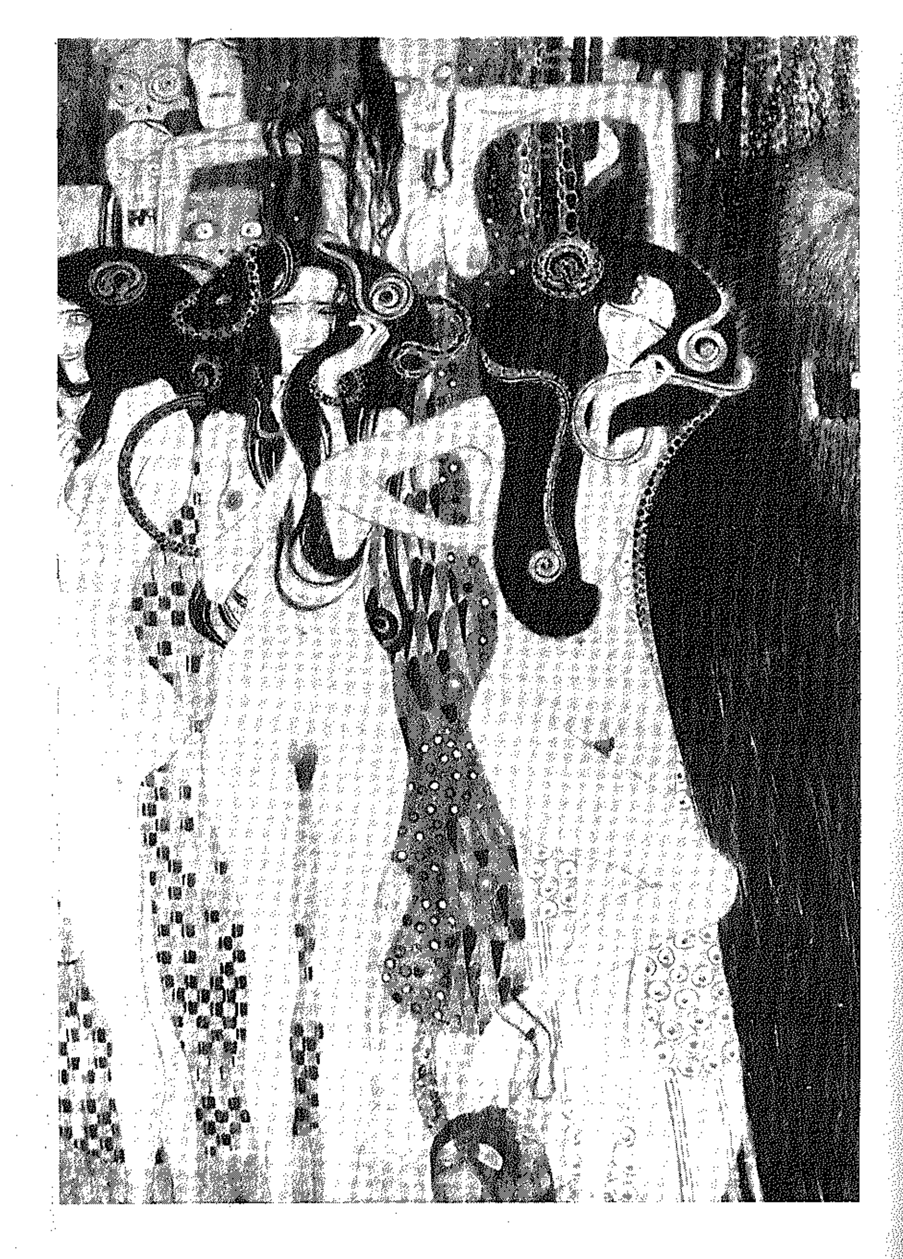
De Franz von Stuck, existe, asimismo, una *Medusa*, cuya mirada hipnótica dirigida al espectador lo convierte en víctima a quien petrificar. Este blanco rostro del espanto, que surge de la oscuridad del fondo, posee una boca grande y devoradora a la manera de una hendedura y aparece enmarcado por la simétrica ornamentación que forman las víboras alrededor de la cabeza.

En el llamado *Friso Beethoven* (1902), G. Klimt intentó buscar un equivalente pictórico a la *Novena Sinfonía* compuesta por el músico alemán. Este friso, presentado en la XIV Exposición de la Secession vienesa, corría a lo largo de tres muros, y en uno de sus fragmentos, el titulado *Las potencias enemigas,* aparecen, a la derecha del monstruo Tifón que está en el centro, las figuras de la Voluptuosidad, el Impudor y la Intemperancia, y a la izquierda, las hermanas Gorgonas.

Al margen de que para Klimt —con excepción del King-Kong *avant-la-lettre* con quien las relaciona— las «potencias enemigas» tienen forma de mujer, en lo que respecta a las imágenes de la izquierda, vemos que el pintor ha recurrido a la poco frecuente representación de las tres hermanas Gorgonas,



Fernand Khnopff, *La sangre de la Medusa, c.* 1895, carboncillo, 21,9 × 14,7, *Bibliothéque Royale*, Bruselas.



Gustav Klimt, *El friso Beethoven,* detalle, 1902, pintura a la caseína sobre estuco, *Österreichische Galerie,* Viena.

a modo de tres esbeltas figuras femeninas desnudas, cuya pertenencia al mito sólo es revelada por las serpientes, que no sustituyen su pelo, sino que lo complementan y decoran con sus arabescos color oro.

Cuando se evoca el nombre de Klimt, la mujer, las mujeres, son la primera imagen que viene a la mente[21]. Las pintó de todas las maneras, en todos sus estados: la mujer grávida, la joven púber, la madre realizada y la furia ebria de venganza y deseo; la vieja decrépita y la niña que descubre el mundo; la mujer abandonada en la plenitud del deseo, la mujer crispada, la mujer frígida, la mujer colmada,... Pintó tanto a la mujer, que se ha llegado a olvidar que también fue un paisajista y que, en realidad, pintó tantos paisajes como figuras femeninas[22].

No es extraño que en su obra *El friso Beethoven* éstas también tuvieran un destacado protagonismo. De las tres Gorgonas, es sobre todo la del centro quien más acusadamente presenta los rasgos de la mujer fatal. Aquella boca roja y entreabierta de Judit I, aquellos ojos entornados, también están en el rostro de esta figura que lo oculta parcialmente con su abundante cabellera. Sobre la misma, al igual que sobre la de sus otras hermanas, y para adornarlas, las serpientes, sus fieles aliadas, adquieren formas que imitan extraños aderezos de oro y exóticas pulseras.

Como ya había hecho Von Stuck en *La Esfinge,* Klimt, al identificar a «aquella que petrifica a los hombres con la mirada» con la mujer, no cree necesario representarla bajo ninguna forma zoomórfica. Sus bellas ya no son atroces, pero siguen siendo maléficas.

Sirena

Según nos cuenta Ovidio en *Las metamorfosis*[23], las Sirenas, hijas de Aquelarre, eran unas hermosas jóvenes doncellas que tenían cabeza y pecho de mujer y el resto del cuerpo de ave. La maravillosa voz de que estaban dotadas ejercía una poderosa fascinación sobre los navegantes que, inevitablemente iban a estrellarse contra las rocas de la costa.

La palabra Sirena, probablemente de raíz semítica, significa, «mujer que lía a los hombres con mágicas melopeas»[24], en realidad, un canto de muerte. Bajo forma de pájaro y con estas canciones, intentaron también engañar a Ulises y sus marinos, imagen ésta que aparece en algunos vasos de cerámica griega.

Se desconoce en qué momento aquella mujer-ave se transformó, mediante la adquisición de una cola escamosa (que, según Valle-Inclán y Álvaro Cun-

---

21 E. di Stefano, *Il complesso di Salomè. La donna, l'amore e la morte nella pintura di Klimt,* Palermo, 1985.

22 A. Baumer, *Gustave Klimt: Women,* Nueva York, 1986.

23 Citamos por la edición española, Barcelona, 1969, V, III, pág. 148.

24 P. Pedraza, *op. cit.*, pág. 81.

queiro, se bajan para copular, como una falda)[25], en mujer-pez, pero con esta metamorfosis de su iconografía original ya aparece en la época romana, y es así como ha llegado hasta nuestros días.

En este punto, y antes de continuar, quisiéramos hacer notar que, tanto la Esfinge como la Medusa y la Sirena, están relacionadas con un noble héroe: Edipo, Perseo y Ulises, respectivamente, que vencen el demonismo de las ogresas en un discurso constante a través de la historia, que es el del triunfo del Bien sobre el Mal. Pero lo peculiar, y de lo que también se hizo eco Klimt en *Las potencias enemigas*[26], es que el Mal, invariablemente está asociado a la figura de una mujer. La Esfinge, la Medusa y la Sirena son tres Bellas a las que la Mitología envileció revistiéndolas de unas características morfológicas de bestia, y, convertidas en híbridos monstruosos, buscarán la perdición y ruina del héroe-hombre. (¿Resulta extraño, pues, el paralelismo que constantemente van a establecer los artistas y literatos de la época entre la mujer y la bestia? ¿Acaso puede sorprender que K. Khnopff titule a una figura femenina, simplemente, *Animalidad?)*[27].

Como ejemplo de fidelidad a la tradición iconográfica clásica, hemos elegido las obras del suizo-alemán Arnold Böcklin, del inglés J. W. Waterhouse y del francés G. A. Mossa. Del primero, en quien ya a partir de los años setenta, se halla una tendencia al simbolismo, para la que recurre al paisaje y a las figuras de la mitología, existe un óleo de 1873 titulado *Las sirenas,* en el que, de acuerdo con el relato de la *Odisea,* aparecen dos grotescos seres híbridos, mitad mujer, mitad pajarraco, que cantan y hacen señas al velero en el que navega Ulises. A los pies de las Sirenas aparecen unos cráneos y huesos, restos de los navegantes que ya perecieron bajo el hechizo de sus canciones[28]. Si una de las figuras posee un cuerpo feo y deforme, la otra es una seductora joven de formas delicadas y finas, cuya larga cabellera agita el viento; adicional y atractivo señuelo para los marinos que cruzan el mar. Si Böcklin, como Platón y sus seguidores helenísticos y romanos, que empleaban metáforas mitológicas para expresar nociones cósmicas y filosóficas, utilizó el símbolo de estas ogresas míticas para expresar un sentimiento, su interpretación no ofrece lugar a dudas, y aparece elementalmente clara.

Waterhouse, de quien ya hemos comentado algunas obras, se sintió asimismo muy atraído por estas figuras mitológicas, pero sólo en su óleo de 1891 *Ulises y las Sirenas,* permanecerá fiel a la imaginería homérica. Su obra relata el fragmento en que Ulises, acabada la guerra de Troya, y camino de Ítaca al encuentro de su esposa Penélope, tiene que navegar próximo al lugar donde están las Sirenas; advertido de su existencia por la maga Circe, tapó con cera los oídos de sus hombres, y él, que no quiso perder la opor-

25 *Ibíd.*

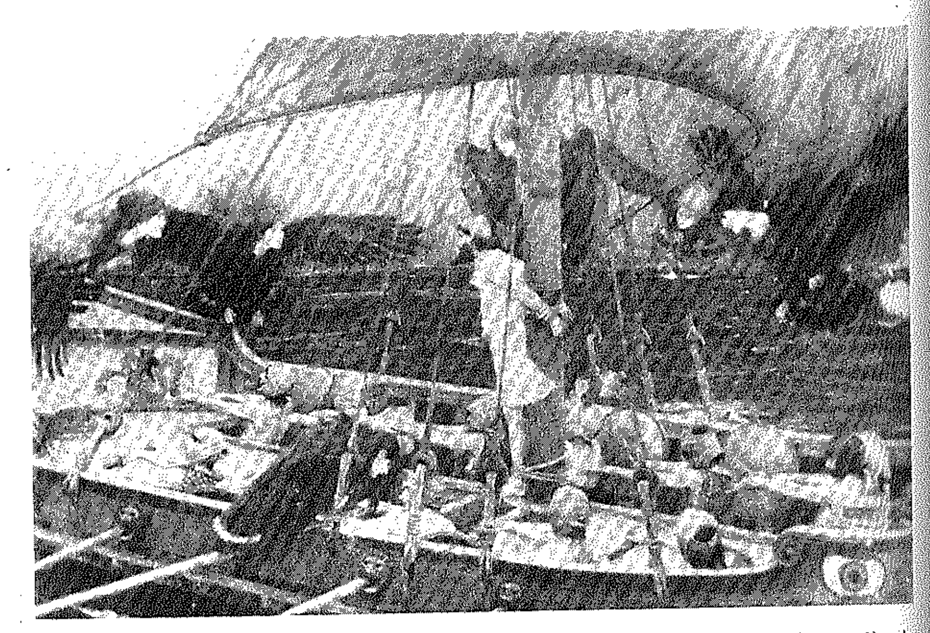
26 Cfr. *supra.*, pág. 272.

27 Cfr. *infra.*, pág. 353.

28 Böcklin rechazará cualquier aproximación poética al mundo mitológico de la Antigüedad clásica, y siempre la representará desidealizada e incluso, desagradable. R. Ironside, «Arnold Böcklin», *Apollo,* Londres, marzo, 1975, pág. 184.



Arnold Böcklin, *Las sirenas*, 1873, óleo, *Staatlische Museum*, Berlín.



J. W. Waterhouse, *Ulises y las sirenas* (detalle), 1891, óleo. Procedencia, P. Bade, *Femme Fatale*

tunidad de oír sus encantos, se hizo atar al mástil. Ni sus desesperados gritos suplicando que le desataran, ni la seducción de las Sirenas, fueron percibidos por los tripulantes y superaron el peligro. En el óleo se aprecia la indiferencia de los remeros a las seducciones de las Bellas, y a éstas asediando a Ulises que fuerza sus puños para intentar romper la cuerda que lo sujeta al mástil.

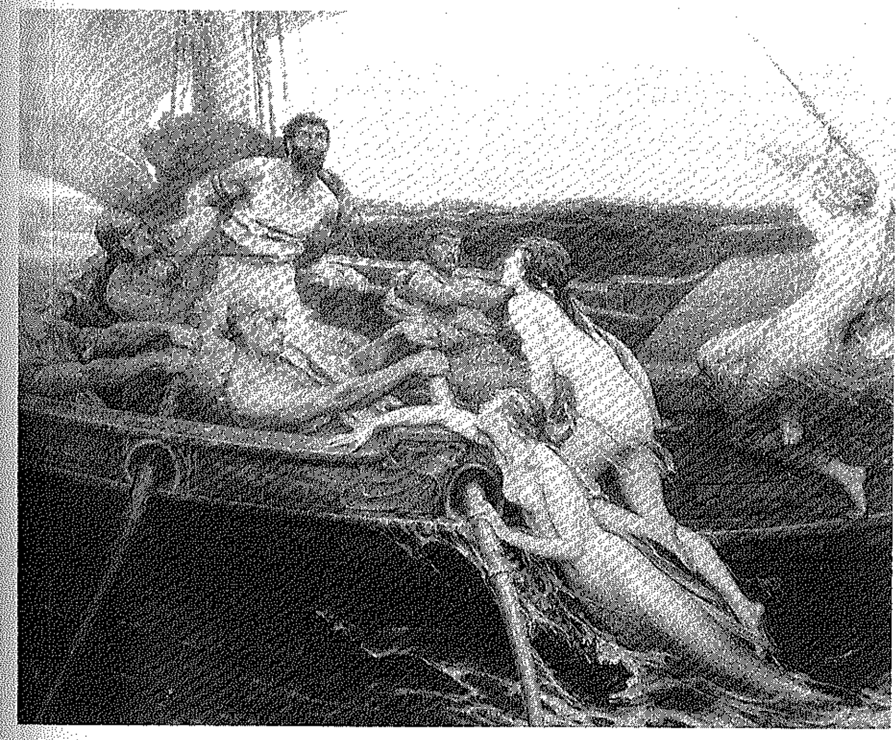
Nuevamente G. A. Mossa, como hiciera con *Las Esfinges*[29], crea una imagen de la mítica mujer-ave que tiene mucho de parodia de un símbolo que ya estaba agotado. *La sirena saciada* (1905) muestra en un primerísimo plano a la mujer-ave de rostro atroz, con el hilillo de la sangre de sus víctimas deslizándose por la comisura de sus labios. En el paisaje del fondo sobre el que esta ave de rapiña domina, aparece, inundada, la ciudad de Niza (donde nació y vivió Mossa) y un barco a punto de naufragar que debe hacer referencia al de Ulises. El grotesco y lúgubre colorido de la pintura, y el rostro de la Sirena, entre lo *kitsch* y el *comic* contemporáneo, corrobora nuestra primera impresión de que se trata de una imagen-escarnio de la temática de los decadentes[30].

[29] Cfr. *supra.*, pág. 270.

[30] La ciudad al fondo, destruida por las aguas, tal vez sea, asimismo, un remedo de las ciudades muertas o malditas, evocadas por los decadentes en sus obras. F. Khnopff ejecutó varios cuadros con este tema.

En una versión de la leyenda de las Sirenas se relata que éstas, desesperadas por no haber podido seducir y engañar a Ulises y sus marineros, se sumergieron en el mar[31]. Tal vez en esta decisión podríamos hallar una respuesta al porqué de su metamorfosis de mujeres-ave en mujeres-pez. El caso es que esta última apariencia es la que se ha ido imponiendo a través de los siglos y, generalmente, es de este modo como aparecen en la memoria popular, que, asimismo, las identifica con una joven doncella de seductores cantos, pero no necesariamente perversa.

Herbert Draper, aproximadamente por las mismas fechas en que, el también inglés, J. W. Waterhouse pintó *Ulises y las Sirenas*, realizó un óleo con igual título y tema, pero, si bien representó a las tentadoras como mujeres acuáticas, sólo una tiene cola escamosa, puesto que las dos restantes, en una clara identificación de las mismas con la mujer que incita y cautiva, poseen unos cuerpos absolutamente humanos. Draper, pintor de formación acadé-



Herber Draper, *Ulises y las Sirenas* (detalle), óleo, 176,8 × 213,3, *Ferens Art Gallery*, Holl.

[31] C. Falcón, E. Fernández-Galiano y R. López Melero, *Diccionario de la mitología clásica* (2 vol.), Madrid, 1980.

mica, realizó sobre el relato homérico una obra más amable para el espectador que la algo siniestra de Böcklin.

La asociación simbólica de mujer y agua tiene una larga tradición en el arte europeo, pero en este periodo que estudiamos se le dio un giro siniestro. Incluso las gentiles náyades, descritas siempre como hermosas jóvenes, amantes de la música y la danza, y dotadas de virtudes curativas, tuvieron un tratamiento sesgado en los temas de Sirenas y Ninfas tan recurrentes en J. W. Waterhouse, con su tendencia a una idealización soñadora del pasado y de los mitos. En *Hilas y las Ninfas* (1896) relata el momento de la leyenda en que éstas, prendadas de la hermosura del hijo del rey de los Driopes, que huye de un Heracles que, enamorado, lo raptó, tiran de él, agarrándolo por el brazo, para llevárselo al fondo de las aguas y conferirle la inmortalidad. Las Náyades de Waterhouse, mujeres acuáticas como las Sirenas, tienen un rostro puro y un cuerpo delicado, y aunque poseen largas cabelleras, adornadas con flores, el artista, nunca permite que éstas oculten sus níveos pechos adolescentes.

Las figuras femeninas de este pintor, como las de Rossetti, reponden a un arquetipo ideal de belleza y, aunque visualmente no posean la sensualidad y sugerencia fatídica de las de éste, su presencia en el lienzo siempre hace referencia al peligro inherente a la mujer, especialmente en su relación con el hombre: tanto la Belle Dame sans Merci, como las Sirenas y Náyades de Ulises e Hilas, tratan de seducir al varón e intervenir aciagamente en su destino.



J. W. Waterhouse, *Hilas y las Ninfas*, 1896, óleo. Procedencia, VV.AA., *Estetas y decadentes*.

Como en el resto de sus obras, Waterhouse, con exquisita técnica y sutil colorido, funde dos mundos, el academicismo narrativo victoriano y el ensueño prerrafaelita, teniendo siempre presente lo que E. Burne-Jones respondió a la pregunta de qué era, para él, un cuadro:

> I mean by a picture, a beautiful romantic dream, of something that never was, never will be, in a light better than any light that ever shone, in a land no-one can define, or remember, only desire...[32].

Las Sirenas y las Ninfas han inspirado a artistas de todas las épocas. Desde la Edad Media se encuentran profusamente en códices, grabados y capiteles; y entre los pintores que se inspiraron en este tema, podemos citar a Durero, Rafael, Rubens y Turner.

También la literatura del periodo dio cabida entre sus líneas a este mito y Pierre Louys en *Canciones de Bilitis;* Oscar Wilde en *El pescador y su alma,* y muchos modernistas hispanoamericanos, trataron el tema. En Cataluña, un poco tardíamente, aparece en la brillante prosa de Eugenio d'Ors. En *Gualba la de mil veus,* relato basado en una leyenda del pueblo de Gualba, sobre la ninfa del Gorg Negre, el escritor catalán describe la figura de Goja que surge de las aguas a la manera de las Sirenas. Su poética descripción parece evocar el mundo de las Bellas acuáticas de Waterhouse: Goja, la «dona d'aigua» era,

> tota pàl·lida, amb els ulls verds, amb els cabells rossos, amb l'exsangüe cos fluvial (... La cabellera se li havia desfet i el seu or clar feia així com una flama de ciri damunt la blancor esvelta de son vestit...[33].

No sólo fue Ulises quien consiguió librarse del hechizo de las Sirenas, también los Argonautas pudieron sustraerse al mismo gracias a la ayuda de Orfeo, que superó, con la belleza de las melodías de su lira, los cantos funestos de las ogresas, motivo por el cual, y según otra versión, las Sirenas se suicidarían[34]. Gustave Moreau parte de esta leyenda para narrarnos en esa fiesta cromática que es su obra *El poeta y la Sirena* (1895) la venganza de una cruel mujer-pez que tiene secuestrado al poeta en el interior de una gruta. La imagen exangüe y exquisita de un Orfeo andrógino[35] se contrapone a la alta y poderosa Sirena que lo mira ferozmente y le acerca una mano como temerosa de que se le escape. Su larga cabellera se confunde con los rojos corales y con el esmeralda de las plantas acuáticas que rodean su cuerpo; y el extremo de su cola de pez, ondulante y estrecha, se asemeja a la de una enorme serpiente, lo que, iconográficamente, la acerca a la temible Harpía[36].

---

32 Citado por J. Bialostocki. «Jardin des délices: images de désir dans l'art du XIXe. siècle». *Revue de l'Art,* París, 1986, núm. 74, pág. 13.
33 Barcelona, 1980, pág. 137 (1.ª edición 1915).
34 C. Falcón, E. Fdez.-Galiano y R. López Melero, *op. cit.*
35 Cfr. *infra.*, págs. 316 y ss.
36 Cfr. *infra.*, págs. 282 y ss.

Otros artistas, si bien menos poéticamente, se inspirarán en este mito. Uno de ellos, Armand Point, un frío imitador de Moreau, con su obra *La Sirena* (1897), no sólo corrobora con su elección narrativa la popularidad del tema, sino que nos informa de la orientación estilística de la mayoría de los expositores franceses. Su Sirena, síntesis de mujer-ave y mujer-pez, sentada sobre un monstruo marino, llama a unos navegantes, fatídicamente destinados a naufragar, al cruzar los estrechos y rocosos acantilados detrás de los cuales les aguarda la Bella fatal.

Harpía

Las Harpías, como en un principio las Sirenas, con quien a veces se confunden cuando son representadas, tienen cuerpos de ave y cabeza de mujer, pero siglos más tarde, Ariosto, en una descripción de las mismas, les añadiría, además, cola de serpiente, lo que ayudaría a distinguirlas de aquéllas, como recoge fielmente un grabado manierista del siglo XVI de V. Cartari en el que aparece una figura masculina atacada por dos Lamias y una Harpía.

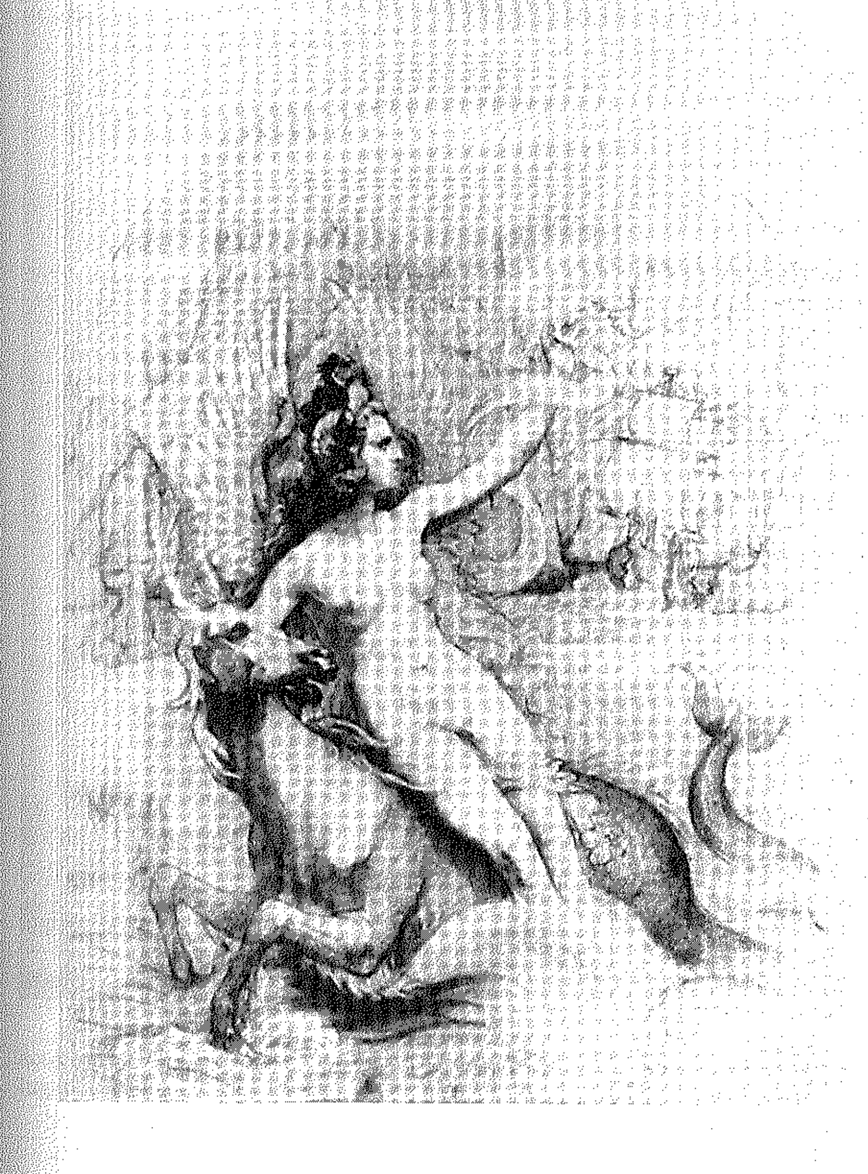
Las Harpías, como emisarias de Hades, habitan en los infiernos y son raptoras de almas (Harpía significa «raptora») y en tumbas y vasos griegos aparecen llevando entre las garras a un hombrecillo desnudo que representa al muerto. Ahora bien, estas ogresas son, sobre todo, conocidas por su rapacidad y avidez.

En un macabro grabado del noruego Edvard Munch de 1900, titulado *La Harpía,* aparece este monstruo, aunque sin la cola que le añadió Ariosto, y vemos cuán fácil es de confundir con las primitivas Sirenas. Sobre un fondo oscuro y extendiendo sus enormes y negras alas, que contrastan con la blancura de su rostro y pecho, una mujer-pajarraco con garras de depredador, a la manera de garfios, surge, pronta a abalanzarse, como ave rapaz, sobre los siniestros restos del cadáver de un hombre, ya sólo desnudo esqueleto.

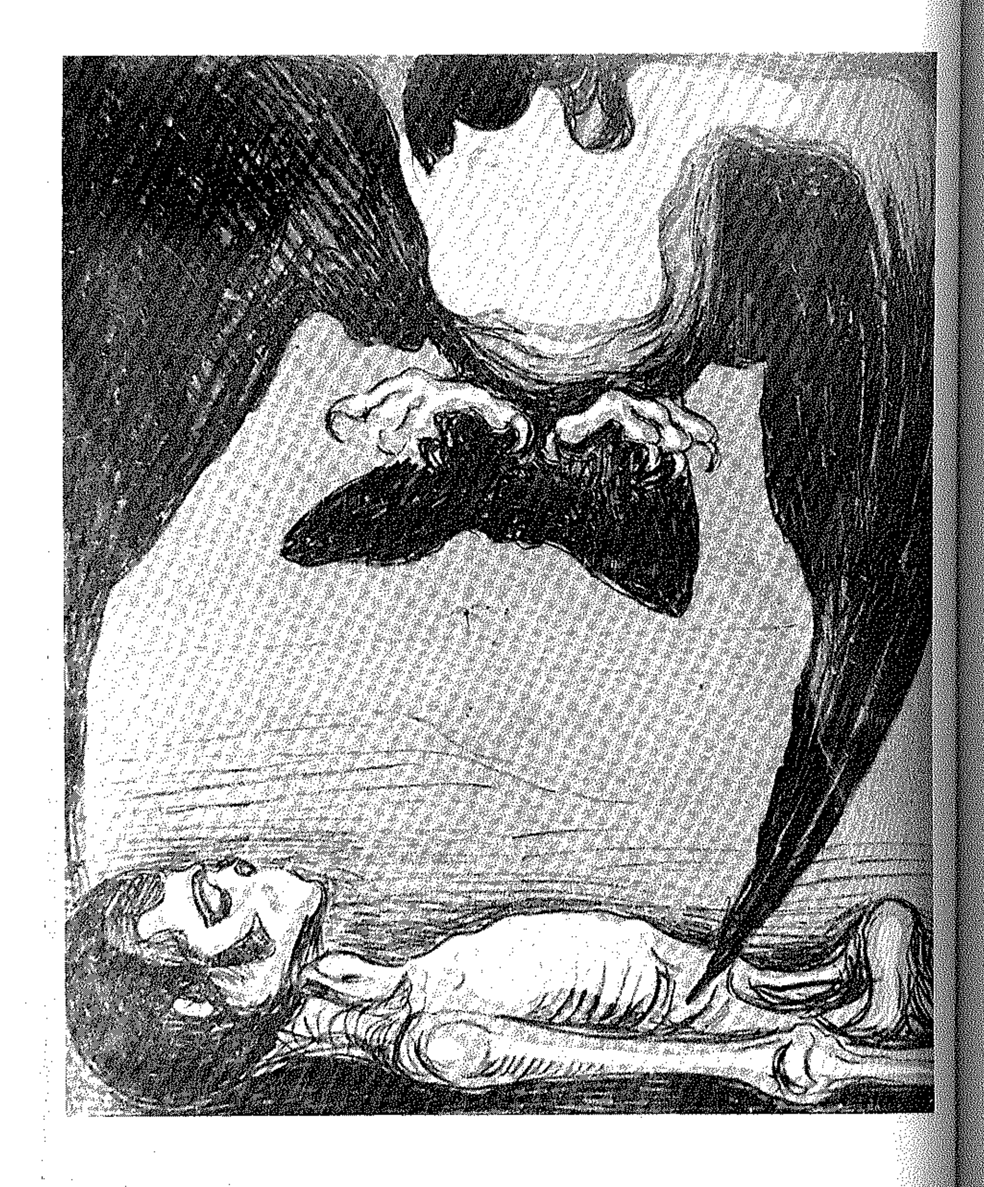
De 1894 hay un precedente de este grabado que en ocasiones aparece bajo el título de *Harpía* y en otras de *Vampiro*. Pero por las incontestables semejanzas con aquél y porque este último título va indefectiblemente asociado a una de las más célebres obras de Munch, creemos más razonable optar por el título de *Harpía.*

La similitud temática y formal con el grabado posterior es grande. El tipo de mujer-pajarraco es el mismo, e incluso lo son las pobladas cejas de ambos rostros y el pelo oscuro. Las únicas diferencias se aprecian en la imagen más reducida y más frontal de la ogresa que ya tiene bajo sus garras a la presa, y la aparición al fondo, a la izquierda de la figura, de un esqueleto sentado en el suelo, dibujando o escribiendo, en el que, probablemente, se refleja el propio artista (recordemos que Munch también escribía). Asimismo, en el ángulo inferior izquierdo aparece la cabeza de un viejo que podría hacer referencia a su padre, cuya imagen le atormentó durante varios años.

Ambos grabados, sobre todo el de 1900, no aciertan a librarse de un desagradable aire algo grotesco, y tanto uno como otro son una proyección de



Armand Point, *La Sirena*, 1897, óleo, 90 × 71, *Picadilly Gallery*, Londres.



Edvard Munch, *La Harpía,* 1900, grabado, *Kommunes Kunstsamlinger,* Oslo.

los sentimientos de Munch respecto al sexo femenino, a los que no sería ajena su visión casi strindbergiana de la mujer. Al respecto es muy clarificador lo que escribió sobre él su amigo Rolf Stenersen:

> En el transcurso de los años Munch tuvo algunas relaciones con mujeres, pero todas de corta duración. En ninguna de ellas recobró el agradecimiento o la alegría. Al parecer, cuanto más cariñosas se le mostraban, más debían de asustarle. El creía que todas las mujeres iban siempre a la caza de un marido o de un amante. Pensaba que vivían de los hombres y que eran una especie de sanguijuelas con «músculos de cascanueces» en los muslos. Las dibujaba como seres curiosos y extraños, mujeres con alas, que chupan la sangre de sus desvalidas víctimas[37].

Vampiros, murciélagos y otras alimañas

> Por vindicar la dicha arrebatada
> la tumba abandoné, de hallar ansiosa
> al amante perdido y la caliente
> sangre del corazón, sorberle toda.
> Luego buscaré otro
> corazón juvenil,
> y así todos mi sed han de extinguir.
>
> GOETHE. *La novia de Corinto.*

Como los otros mitos, también los estratos más alejados del vampirismo nos llevan a las antiguas civilizaciones. En Grecia, Hera, celosa de los amores de su esposo Zeus con Lamia, la castigó haciendo que su hijo pereciera. Presa de desesperación, Lamia, a partir de entonces, envidiosa de los niños de las demás mujeres, los robará y les chupará la sangre. Su equivalente judío será Lilith, quien también les sorbía la sangre antes de matarlos. En ambas hemos de ver los antecedentes de la vampiresa fin de siglo, aunque particularmente en Lilith, que además es también, según la tradición oriental, seductora y devoradora de hombres[38].

En clara correspondencia lógica con todo lo expuesto y analizado hasta este punto, no es de extrañar que, alrededor de 1900, los varones vieran en el vampiro la imagen más próxima a la temible *New Woman,* codiciosa de sexo, poder y dinero. De esta época procede, igualmente, la aún vigente denominación de «vampiresa» para la mujer fatal.

Existen pocas imágenes visuales con este título que hagan referencia al acto específico de un ser chupando la sangre de otro. La más famosa es, sin lugar a dudas, la de Edvard Munch, de la que realizó varias versiones con

[37] *Edvard Munch,* Zurich, 1949, pág. 69. Citado por H. Hofstätter, *Historia de la Pintura Modernista europea, op. cit.,* pág. 156.

[38] Cfr. *supra,* pág. 25.

distintas técnicas. En realidad, la leyenda tuvo más fortuna en la literatura que en las artes plásticas.

En 1797, Goethe, tomando préstamos de las historias de vampiros de procedencia eslava y húngara y, según Riemer, de la biografía de Apolonio de Tiana por Flavio Filóstrato[39], escribe una narración que, por primera vez, conecta con este tema. Se trata de su balada *La novia de Corinto,* en donde el vampiro es además mujer[40], como lo será cuarenta años más tarde Clarimonde en *La muerta enamorada* de T. Gautier, y en 1872 *Carmilla,* del irlandés Joseph Sheridan Le Fanu, que relata el amor lésbico de Laura, la protagonista y narradora, y de Carmilla.

De Philip Burne-Jones existe una obra titulada *El vampiro (c.* 1897), en la que una mujer con la boca entreabierta, en un inicio de placer anticipado, se inclina sobre el cuerpo de un hombre profundamente dormido en su cara. Un rectángulo de luz ilumina la escena y proyecta la siniestra sombra de ella en los cortinajes del fondo, en una imagen que anticipa las que en un futuro próximo se verían en el celuloide.

Rudyard Kipling, que en 1897 tuvo ocasión de ver el cuadro en la New Gallery de Londres, se sintió vivamente impresionado por el mismo, y después de señalar que aquel ser estaba tan sediento de dinero como de sangre escribió:

> Oh the years we waste and the tears we waste
> And the work of our head and hand,
> Belong to the woman who did not know
> (and now we know thar she never could know)
> And did not understand.
>
> (The Vampire, 15)[41].

La joven figura del cuadro de Philip Burne-Jones trae a la memoria al personaje de la cortesana Clarimonde, de Gautier, en quien tal vez se inspiró el pintor, que, muerta después de una orgía, se convierte en una vampiresa que bebe la sangre del sacerdote Romualdo para poder seguir con aquel simulacro fantasmagórico de vida, en el que el sexo ocupa un suntuoso y destacado lugar. Una noche, cuando creía que su amante ya dormía, Clarimonde se sacó de entre su pelo un alfiler de oro y tomando su brazo desnudo, murmuró:

> una gota, sólo una gotita, un rubí en la punta de mi aguja... Puesto que aún me amás no moriré... ¡Oh, pobre amor!, beberé tu hermosa sangre de

[39] Citado en Goethe, *Obras literarias,* Madrid, 1944, vol. I, pág. 372.

[40] En las dos obras más conocidas del siglo XIX, dentro del género, *El vampiro,* 1819, de J. Polidori (durante largo tiempo atribuida a Lord Byron), y sobre todo, *Drácula,* 1897, de Bram Stoker, el protagonista es masculino.

[41] Citado en B. Dijkstra, *op. cit.,* pág. 351.

Philip Burne-Jones, *El Vampiro*, c. 1897, óleo, colección particular.

un púrpura brillante. Duerme bien, mi dios, mi niño, no te haré ningún daño, sólo tomaré de tu vida lo necesario para que no se apague la mía. Si no te amara tanto me decidiría a buscar otros amantes cuyas venas agotaría[42]...

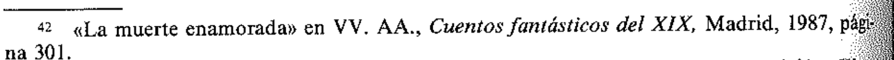
Temores colectivos de una parte de la sociedad, arte y literatura, todo se imbrica en este fin de siglo para explicar y para explicarse, a través de fantasías, mediatizadas por los tabúes, represión y tradiciones, quién era esa mujer que intentaba hacerse un espacio en la historia.

El pintor Edvard Munch también trataba de explicarse quién era aquel «otro» ser que tanto le perturbaba en su vida privada. «La mujer, con sus múltiples facetas, es un misterio para el hombre. La mujer es al mismo tiempo una santa, una bruja y un infeliz ser abandonado», comentará en su *Diario*[43].

Pese a estas afirmaciones, durante algunos años, su opinión respecto a la mujer fue menos dual y más radical en la negativa[44]. Bajo la influencia de las conflictivas relaciones sentimentales ya comentadas, a las que, tal vez, halló una respuesta intelectual en el misógino discurso de Nietzsche y, sobre todo, en el de su amigo, el escritor Strindberg[45], en la última década del siglo, Munch realizó una serie de obras en las que, a modo de confesión íntima, declaraba su miedo al sexo contrario, al «otro», a su sexualidad devoradora, elemento subversivo y negativo para su creación artística.

La obra *El Vampiro* es paradigmática al respecto. Realizada alrededor de 1894, al principio fue exhibida como *Amor y dolor*, título que aludía a la dualidad del sentimiento. El título de *Vampiro* le fue sugerido posteriormente por su amimgo el poeta Przybyszewski, influenciado por la novela *Drácula* de Bram Stoker, que tuvo un inmediato éxito y difusión tan pronto se publicó, y que coincidía, enlazando con la Clarimonde de Gautier, con las identificaciones de la mujer con aquel quiróptero, que se pusieron de moda en la época (recordemos la ya recurrente de Walter Pater sobre *La Gioconda* de Leonardo)[46].

En la obra de Munch un hombre, en actitud pasiva, es besado —o succionado— detrás del cuello por una mujer que lo envuelve posesivamente con sus brazos y con una larga cabellera rojiza (de nuevo este simbólico color de pelo) cuyos extremos, a la manera de chorros de sangre, resbalan por la cabeza humillada del amante. La imagen, al recurrir a la representación de dominante y dominado, excluye automáticamente toda idea de relación amorosa dual y armónica.



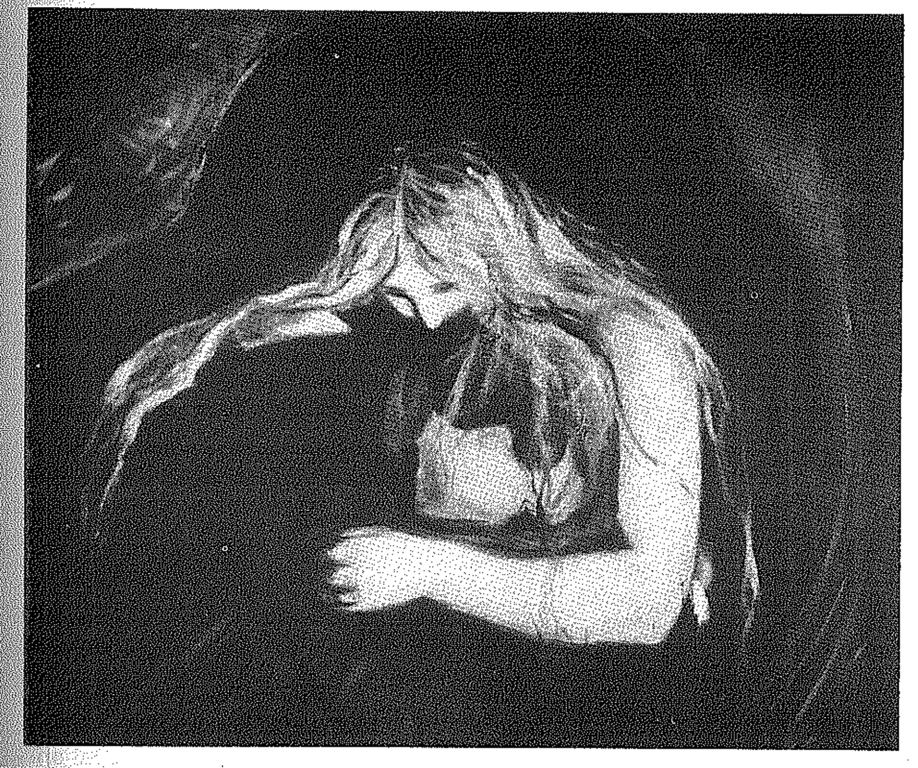
[42] «La muerte enamorada» en VV. AA., *Cuentos fantásticos del XIX*, Madrid, 1987, página 301.

[43] Citado en VV. AA., *Edvard Munch. Symbols and Images*, catálogo exposición, Washington, 1978, pág. 103.

[44] Como señala Kenneth Clark, VV. AA., *Edvard Munch*, Catálogo exposición, París, 1974, pág. 7, después del hundimiento de su sistema nervioso en 1908, a Munch dejará de perturbarle aquella «mujer devoradora» tan presente en su obra en los años anteriores.

[45] Además de sus obras, ya suficientemente reveladoras al respecto (en *El padre*, por ejemplo, analiza el aniquilamiento y muerte de un hombre por su mujer), Strindberg escribió en 1895 un artículo para *La Revue Blanche* con el significativo título «De l'inferiorité de la femme».

[46] Cfr. *supra*, pág. 109.



Edvard Munch, *El Vampiro*, c. 1894, litografía, 38,2 × 65,5, *Munch-Museet*, Oslo.

Ahora bien, en una carta que, después de muchos años, hacia 1933, Munch dirigirá a Jen Thiis, le comenta: «A la meva carpeta tinc els primers esborranys de *El petó* i de *Vampir*. Daten dels anys 1885-1886. Vampir és el que fa que el quadre sigui literari, però de fet, no és més que una dona que besa un home al coll»[47].

Si, por una parte, estas líneas son reveladoras en cuanto al contenido real de lo que quiere expresar la obra, por otra, reafirman la enorme influencia de la literatura en las artes plásticas de aquel periodo, y también en este caso concreto, de la popularidad del término «vampiro» aplicado a la mujer.

También en Cataluña, en la «dona fatal» de Prudenci Bertrana, hallaría fortuna la imagen y su adjetivo. Josefat, convertido en asesino por su pasión

[47] La cita, traducida al catalán, procede de VV. AA., *Munch 1863-1944*, Catálogo exposición, Barcelona, pág. 58.

por Fineta, se ve atormentado en sus sueños por la visión de aquella mujer: «... li esgarrapava el pit amb les seves ungles verinoses; li obria un esvoranc, li pasava les mans, li exprimia el cor, i amorrada a la nafra, xuclava la sang fins escolar-lo»[48].

El murciélago, habitante de las tinieblas, es decir, de la noche, principio pasivo relacionado con lo femenino y que, además, posee el mismo sentido que el color negro y la muerte en la simbología tradicional, también debió de parecerle al pintor francés Albert Pénot un animal adecuado con el que relacionar a la mujer, como se manifiesta en su óleo *La mujer murciélago* (*c.* 1890). En una imagen que no deja de ser algo cómica, esta nueva Bella ogresa de formas académicas, ojos hipnóticos y dedos curvados, imitando las garras de las rapaces, sólo refleja la incapacidad del pintor para incorporarse con un cierto rigor pictórico a la boga del satanismo y la misoginia.

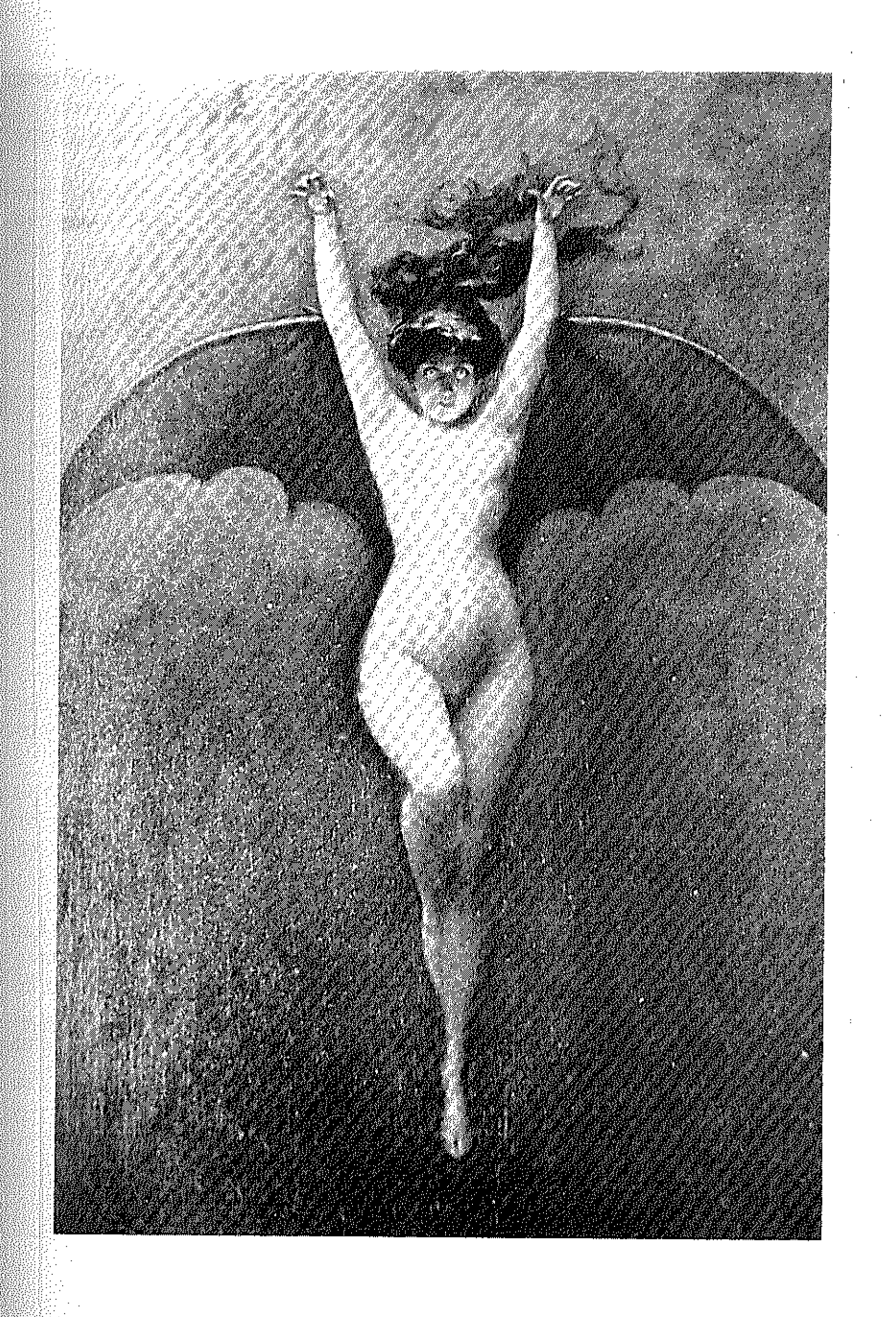
Alas de murciélago son, también, las que posee la fúnebre figura femenina, de malévola sonrisa, que arrastra al holocausto a *toda* una humanidad desesperada y suplicante. El óleo de Henri Martin *Hacia el abismo* (1897) incurre, al igual que el de Albert Pénot, en otra nueva parodia de la «perversidad femenina».

Otro caso lamentablemente semejante es el titulado *El gusano vencedor* de Frank Kulpka, sobre un tema de Poe. Es inútil decir que este «gusano» es otra diabólica ogresa alada, con aterradores ojos sin pupila, que rodeada de símbolos de muerte (curiosamente, y a manera de premonición, también varias cruces gamadas), contempla con majestad indiferente, a la humanidad que sucumbe a sus pies. De origen centroeuropeo, este pintor, sería más adelante uno de los pioneros de la pintura abstracta.

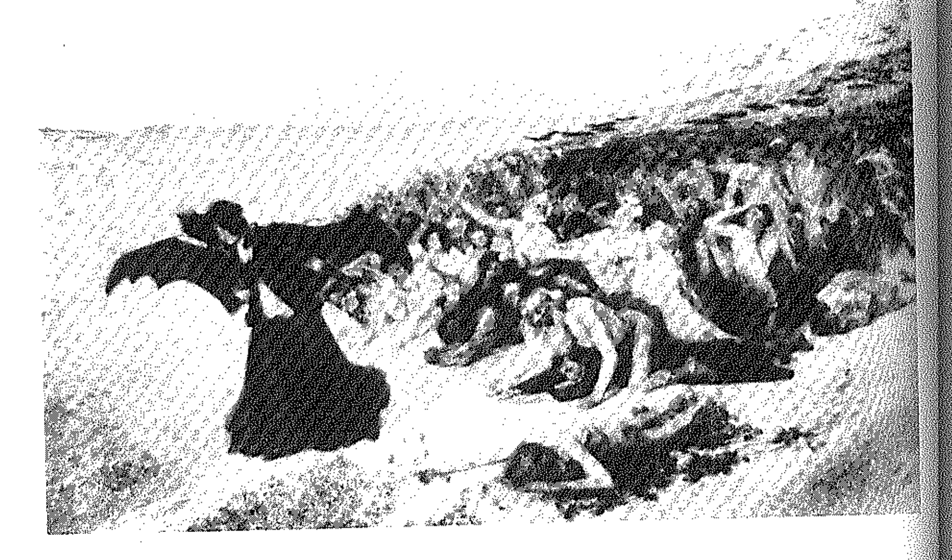
Finalmente, *Otoño,* de Xavier Mellery, posee la sugestión misteriosa de muchas obras simbolistas. Precursor de este movimiento en Bélgica, y el primero de aquellos artistas que supo celebrar el silencio y los efectos de la noche en la araña que devora a su compañera, hemos de ver la metáfora respecto a la supuesta naturaleza depredadora de la mujer.

Tal vez conviene señalar que, aunque éstas, como otras obras que se han analizado, no poseen relieve alguno, sin embargo son altamente interesantes, porque, al estar ausentes de ellas, en el aspecto formal, toda inquietud o investigación plástica —que disfrazaría o mediatizaría lo narrado— ponen de manifiesto, sin ningún pudor, cómo, en la última década del siglo, este tema aparece *ad nauseam.*

48 *Op. cit.*, pág. 65.



Albert Pénot, *La mujer murciélago, c.* 1890, óleo. Procedencia, P. Bade, *Femme Fatale.*



Henri Martin, *Hacia el abismo*, 1897, óleo, *Musée Soles Chéret*, Niza.



Frank Kupka, *El gusano vencedor*, *Bibliothéque National*, París.



Xavier Mellery, *Otoño,* 1894, acuarela, lápiz y tiza, 90,5 × 57, *Musées Royaux des Beaux-Arts,* Bruselas.

CAPÍTULO XXII

Perversas connivencias: la mujer y la bestia

Las connivencias o afinidades de la mujer con la bestia constituyen uno de los capítulos más lamentables de la pintura y la literatura de las postrimerías del siglo, y esto, al margen de los libros y publicaciones pseudocientíficos que culminaron con la aberrante obra de Lombroso y Ferrero[1], y sus «conclusiones» sobre los rasgos animales visibles en la fisonomía de la mujer criminal.

Respecto a las artes plásticas, ya vimos cómo en *El encuentro del ángel con la animalidad*[2], Khnopff opone la dignidad del hombre, asociado a la pureza y a la espiritualidad del ángel, a la bestialidad de la mujer, asociada a la Esfinge. Asimismo, su obra es una alegoría de la admitida ecuación, hombre-cultura *versus* mujer-naturaleza, a la que tanto se aproxima Freud cuando afirma que las mujeres, al contrario que los hombres, están «escasamente dotadas» para sublimar sus instintos[3].

Otro ejemplo visual de todas estas ecuaciones, y sin necesidad del recurso a la alegoría, nos lo proporciona, de manera paradigmática, la obra del francés Charles Maurin, *El amanecer del amor (c.* 1891), que forma parte de un tríptico cuyos otros dos paneles se titulan *El amanecer de los sueños* y *El amanecer del trabajo.* Buen dibujante, pero deplorable pintor, Maurin evoca el alba de una humanidad —la del sexo femenino— que despierta a la vida al mismo tiempo que los animales representados al fondo, acto que es contemplado por una figura masculina que va tomando nota de cuanto sus ojos observan. Los movimientos y gestos de estas mujeres delatando su parentesco con el mundo animal; su cuerpo desnudo, en oposición al vestido del hombre que presencia la escena, así como su entrega desinhibida a unos primitivos instintos sexuales —que contrastan con el acto intelectual realizado por aquel— reflejan con un lenguaje inequívoco el criterio hombre-espíritu-intelecto antagónico al de mujer-materia-naturaleza.

Todo ello redundaría en una serie de obras, si no estimables por su calidad, sí por su cantidad, que relacionan al sexo femenino con la bestia, en ocasiones con una procacidad desconcertante, teniendo en cuenta las pautas y formas morales al uso.

---

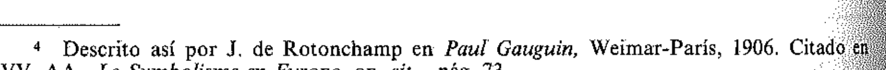
1 *Op. cit., supra,* págs. 87 y ss.
2 Cfr. *supra,* págs. 381-382.
3 *El malestar de la cultura, op. cit.,* pág. 46.



Charles Maurin, *El amanecer del amor, c.* 1891, óleo, 80 × 100, *Picadilly Gallery,* Londres.

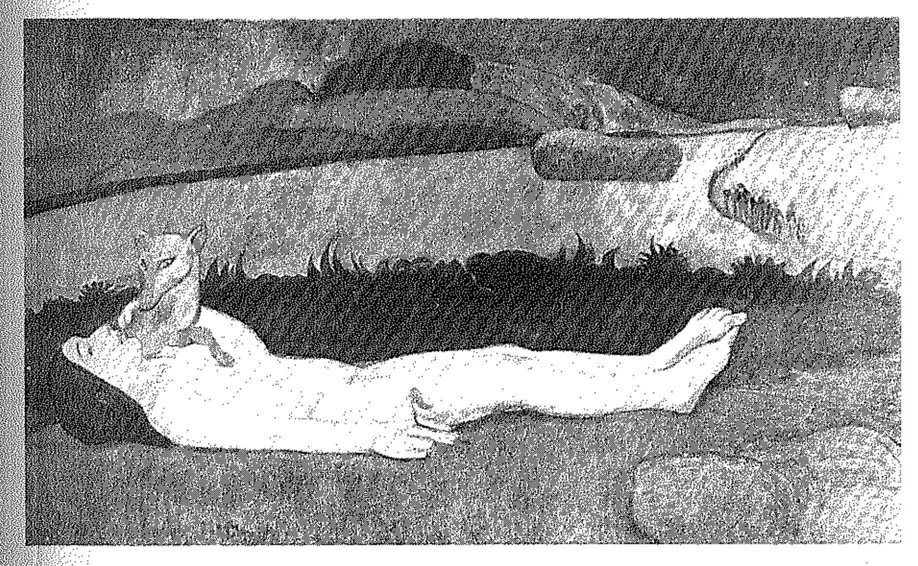
Incluso Gauguin establecería esta relación en el óleo *La pérdida de la virginidad.* Obra simbólica que refleja en el espacio pictórico las mismas preocupaciones literarias que guiaban a Mallarmé, Aurier y Mirbeau, escritores que el pintor frecuentaba cuando la realización de su lienzo. El tema hace referencia a una, «vierge saisie au coeur par le demón de la lubricité»[4], y, ciertamente, tanto el gesto púdico de sus pies cruzados, como la flor que sostiene en la mano, concuerdan con una idea de virginidad. En cuanto al zorro, con su pata posesivamente colocada sobre el pecho de la mujer desnuda, tendida sobre el suelo, hace referencia al «symbole indien de la perversité», según explicación del propio Gauguin a Émile Bernard en 1889[5].

Imágenes como éstas no era infrecuente hallarlas en las académicas exposiciones del Salón. En la de la Société des Artistes Françaises del año 1901, el pintor P. Ribera ofrecía al público visitante su personal interpretación de



[4] Descrito así por J. de Rotonchamp en *Paul Gauguin,* Weimar-París, 1906. Citado en VV. AA., *Le Symbolisme en Europe, op. cit.,* pág. 73.

[5] Citado en *ibíd., op. cit.,* pág. 73.



Paul Gauguin, *La pérdida de la virginidad, c.* 1890-91, óleo, 90 × 130, *Chrysler Museum,* Norfolk.

la mujer fatal, una *pompier* «tigresa» que evoca las rancias imágenes de las primeras «vamp» del celuloide. En este óleo, titulado *Patas de terciopelo,* aparece una figura femenina tendida sobre una alfombra en la que clava sus uñas simulando las garras de un tigre cuya supuesta piel apenas cubre su desnudez[6].

El noruego Edvard Munch tampoco fue ajeno a este tipo de temas, y realizó algunas pequeñas obras sobre la relación mujer-bestia. Su litografía de 1908-1909, *El amor de Omega y el tigre,* recuerda, por la posición de ambas figuras, el cuadro de Gauguin comentado líneas atrás. Como en éste, una imagen femenina aparece junto a un poderoso tigre —símbolo de la crueldad— sobre una de cuyas patas descansa confiadamente su cabeza, al tiempo que acaricia con su mano la boca del dominado felino.

De igual modo, en otras litografías de esta misma serie, *El sueño de Alfa, Omega y el asno y Los hijos de Omega,* se muestra en forma historiada cómo una mujer (Omega), al no ver satisfecho su instinto sexual por el hombre (Alfa), que descansa profundamente dormido, lo sustituirá por un asno (hay más versiones con varios tipos de animales) y, como consecuencia de esta unión carnal, nacerán una serie de extraños y pequeños personajes híbridos,

[6] Estas representaciones de la Bella y la bestia también hallaron eco en la imagen fotográfica, como lo ilustra el retrato de Alma Schindler, esposa del compositor Mahler, abrazada a una enorme piel de oso *(c.* 1898).



Edvard Munch, *El amor de Omega y el tigre,* 1908-09, litografía, *Kommunes Kunstsamlinger,* Oslo.

mitad humanos, mitad bestias, que serán abandonados por Omega[7], y a quienes Alfa, en la obra, contempla pensativo. (Esta especie de fábula es, por otra parte, muy ilustrativa de las ideas de Munch sobre el sexo femenino.)

La serpiente reina

Ahora bien, el animal emblemático por excelencia de la mujer será la serpiente, y la ancestral relación entre ésta y el reptil adquirirá en la iconoesfera europea, y a través de los siglos, distintos carácteres. En ocasiones, vemos

[7] Con esta imagen Munch coincide con las tesis de Nordau, que acusan a la mujer supuestamente liberada de «abandonar sin pestañear a su nidada cuando le pasa por la cabeza ir a buscar satisfacciones a otra parte». Cfr. *supra,* pág. 88.

que aparecen una junto a la otra en una complicidad transgresora; éste sería el caso de las múltiples ilustraciones de la Eva bíblica, leyenda que, en ocasiones, en manos de un artista proclive a la misoginia, puede dar lugar a la representación de connivencias maléficas entre ambas, como la escultura en que Eva acaricia al reptil encaramada a una de las fachadas de la catedral de Reims.

Otras veces dejan de ser un par de cómplices, y haciendo causa común de su perversidad se fusionan en un solo ser a imitación de las Bellas ogresas de la Antigüedad mítica. (Generalmente, astuta argucia de Lucifer para tentar al varón.)

En el siglo XIX, la relación que establecen la mujer y la serpiente es, en una gran mayoría de casos, de tipo indefectiblemente sexual. En el área de la literatura existe el preclaro ejemplo de la Salambó de Flaubert. En el de la plástica, Lilith, Eva, o sus equivalentes femeninas fin de siglo, o bien revelan al espectador su lasciva afinidad con el bíblico reptil, o bien, aunque en menor medida, sugieren una satánica relación copulativa, como es el caso de la representación de la primera esposa de Adán según el cuadro, ya comentado, de Kenyon Cox.

Lilith[8], es la mujer paradigmática de la iconografía de la «perversa». En lo que a su comportamiento respecta, no sólo es la mujer emancipada *avant-la-lettre,* que huye de la tutela de su esposo, y seduce a otros hombres, incluso diablos, sino que, en su aspecto externo, es descrita como poseedora de dos de los símbolos más recurrentes en la iconografía de la mujer fatal: la larga cabellera, como fetiche erótico, y la serpiente como aliada y amante, cuando ésta es el Maligno travestido; o bien, en completa simbiosis con él/ella, para tentar o empecer a terceros.

En la imagen de Lilith por Cox, vemos cómo en la parte superior del cuadro la relación sexual de aquella con el reptil se manifiesta sin ambigüedades: la serpiente, que ha enlazado con sus anillos viscosos la cintura del cuerpo femenino, asciende, contorneando el pecho de la mujer, hasta llegar a la altura de su rostro, cuya boca alcanza con el obsceno rebenque de la suya. Imagen de similar lubricidad es la de Gabriel Ferrier, a la que también nos referimos en páginas anteriores[9].

Pero el más destacado —y reincidente— pintor de este asunto es, sin lugar a dudas, el alemán Franz von Stuck, quien, fascinado por el tema del erotismo, alrededor del cual gira gran parte de su obra, realizó entre 1889 y 1912 numerosas versiones del mismo. *Sensualidad (c.* 1891), *El pecado* (1893) o *El vicio* (1899), son las obras más conocidas de su personal interpretación basada en el tradicional mito de la caída de Adán, que Stuck reduce a la imagen de una mujer enroscada y aprisionada, como en un abrazo, por una enorme serpiente. En tanto que ser satánico, sensual y seductor, el pintor convierte a la serpiente en emblema de la mujer diabólica, y, a la vez, atrayente y fatal

[8] Cfr. *supra.,* págs. 25 y ss.
[9] Cfr. *supra.,* pág. 224.







Edvard Munch, *El sueño de Alfa* (1908-09), *Omega y el asno* (1908-09), *Los hijos de Omega* (1908-09), litografías, *Kommunes Kunstanlinger*, Oslo.

que reinaba en la época. Por otro lado, no debemos pasar por alto la significación fálica del reptil, que convierte a su vez a estas obras en símbolos de una fuerte sensualidad. En todas sus versiones, Stuck pinta, no sin cierta teatralidad, a una mujer dominante y poderosa que se complace con la compañía de la serpiente, y cuya animalidad contrasta con la de las mujeres lánguidas y estáticas de Moreau.

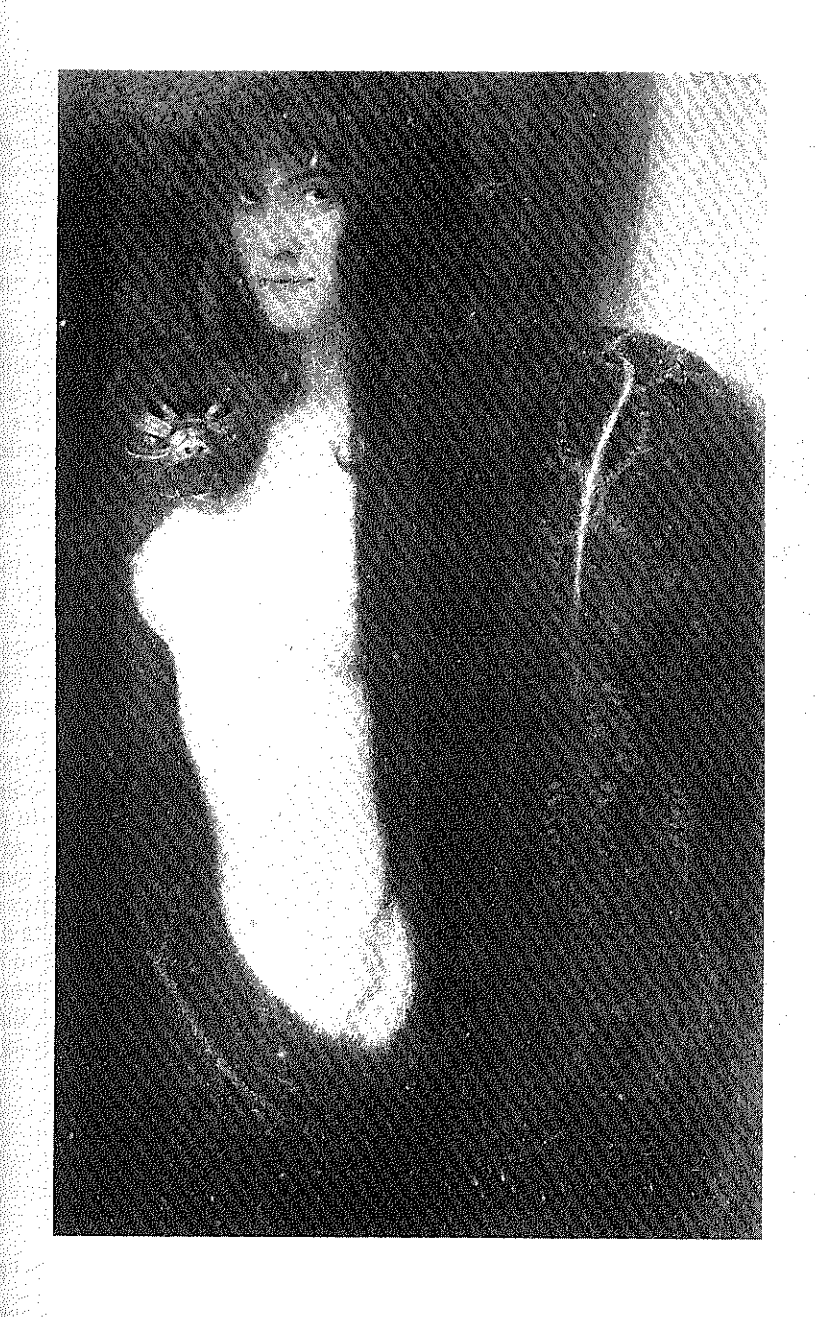
Si con *El pecado,* presentado en la primera exposición de la Secesion de Munich, Stuck conoció uno de los más importantes éxitos de su carrera, con *El vicio,* una de las versiones más perversas del tema, intentó atacar la gazmoñería y las restricciones de la sociedad guillermina[10]. En este óleo destacan sobre un fondo oscuro, las blancas carnaciones de la figura femenina tendida, de roja cabellera. Y mientras, esta definitiva *femme fatale,* ríe sensualmente y se coge el pecho derecho con la mano, una negra serpiente ciñe en círculos viscosos su cuerpo desnudo.

Munch también contribuyó a esta imaginería con una pequeña litografía sin fechar, *La sombra*, en la que aparece una figura masculina observando los juegos de una joven Eva con una serpiente, que ha conseguido, con el interés despertado en la mujer, desplazar a segundo lugar el protagonismo del hombre, visiblemente ignorado por ambos personajes.

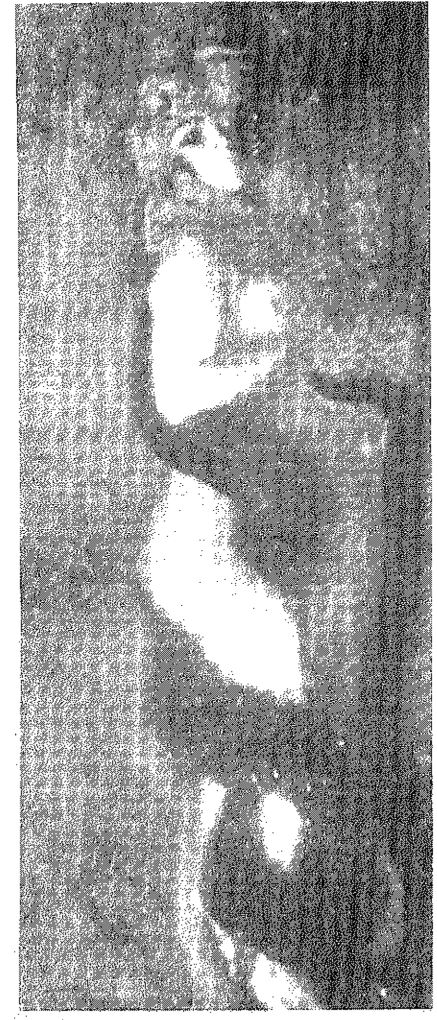
Muchos otros artistas —A. Fould, L. Corinth, L. Lévy-Dhurmer, Ch. A. Winter, C. Strahtmann, G. Moreau, F. von Lenbach, E. R. Hughes, por citar a algunos— ejecutaron obras estableciendo la complicidad mujer-serpiente. Entre ellos, y junto a las de Franz von Stuck, adquiere carácter de relevancia,

[10] VV.AA. *Eva und die Zukunft,* catálogo exposición, Hamburgo, 1986, pág. 178.

Franz von Stuck, *Sensualidad, c.* 1891, 53 × 50, *Galerie Gunzenhsuer,* Munich.



Franz von Stuck, *El pecado*, 1893, óleo, 86 × 51, *Galería de Arte Moderno*, Palermo.

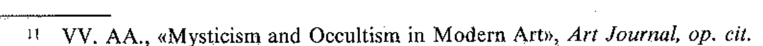


Franz von Stuck, *El vicio*, 1899, óleo, 35 × 90, *Wallraf-Richota Museum*, Colonia.

por ser otra visión paradigmática sobre el tema, la conocida imagen del belga Jean Delville, *El ídolo de la perversidad* (1891), obra que, paralelamente, habla de la atracción de este pintor, del círculo de la Rose Croix, por lo esotérico y lo demoníaco, tan de moda en la época, especialmente entre los medios decadentistas[11].

Corroborando lo que ya señala el título, la mujer, convertida finalmente en un ídolo[12] inaccesible, de pétrea mirada, exhibe, como una joya más entre las que adornan su fatídica belleza, la ondulante y sinuosa silueta de su compañera la serpiente, cuya cabeza corona su frente.

Finalmente, Gustav Klimt, con su ecléctico simbolismo, sintetiza en una sola obra de técnica mixta, el tema del reptil y la mujer acuática, elemento en el que en más de una ocasión la representó *(Aguas movidas)*. En *Serpientes de agua I*[13] también conocida como *Amigas (c.* 1904-1907), dos figuras femeninas híbridas, con la parte inferior de su cuerpo a modo de cola de pez, se abrazan sumergidas en las aguas profundas donde habitan los monstruos marinos, cuyos movimientos ondulantes, mimetizan como en una danza acuática. La obra en su aspecto formal crea de nuevo la típica tensión klimtiana entre las áreas naturalistas (rostro, parte superior del cuerpo) y las áreas planas (ornamentales).



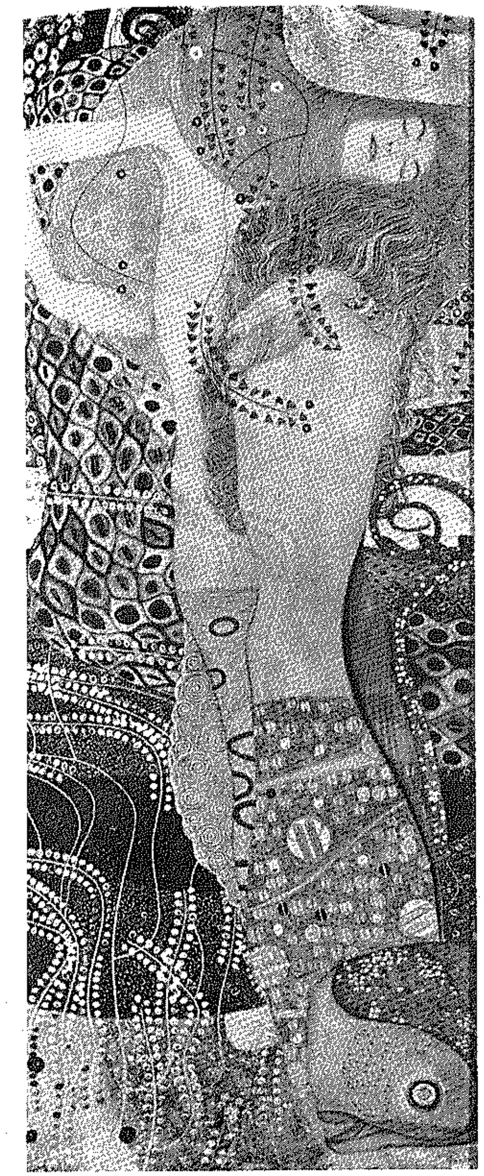
[11] VV. AA., «Mysticism and Occultism in Modern Art», *Art Journal, op. cit.*

[12] El escultor A. Rodin realizó en 1893 la obra *El eterno ídolo*, representado por una figura femenina ante la cual aparece arrodillado un hombre a la manera de un siervo.

[13] Exite otra versión del mismo periodo con el título *Serpientes de agua II* en la que las dos figuras femeninas tienen completa forma humana.



Jean Delville, *El ídolo de la perversidad*, 1891, tiza, 98 × 56, *Galleria del Levante*, Milán.



Gustav Klimt, *Serpientes de agua, c.* 1904-1907. Técnica mixta sobre pergamino, 50 × 20, *Österreichische Gallerie,* Viena.

El especial énfasis en los aspectos decorativos de esta obra enjoyada en oro, el tema de la serpiente y las ondulaciones rítmicas que sugieren las ingrávidas criaturas marinas, hace pensar en aquel poema de Baudelaire dedicado a una amante indolente:

> Tes yeux, où rien ne se révèle
> De doux ni d'amer
> Sont deux bijoux froids où se mêle
> L'or avec le fer.
> A te voir marcher en cadence,
> Belle d'abandon,
> On dirait un serpent qui danse
> Au bout d'un bâton[14].

Muchos años atrás, Baudelaire, con el discurso inspirado e inspirador de su poesía, intuía y sembraba la imagen de las afinidades entre la Bella y la Bestia.

[14] «Le Serpent qui danse», *Les Fleurs du Mal, op. cit.,* pág. 28.

CAPÍTULO XXIII

El sexo incierto

El andrógino[1]

El andrógino, mezcla de elemento masculino y femenino, forma parte de nuestro universo mítico y su origen es difícil de averiguar. Uno de los testimonios literarios más antiguos lo hallamos en el relato de Aristófanes en *El Banquete o del Amor* de Platón:

> Era entonces el andrógino una sola cosa, como forma y como nombre, partícipe de ambos sexos, masculino y femenino, mientras que ahora no es más que un hombre sumido en el oprobio[2].

Aquel ser andrógino primigenio, que reunía la armonía de los dos sexos, fue considerado peligroso por el padre de los dioses y decidió cortarlo en dos mitades. Y desde entonces los hombres están destinados a buscar su otra mitad perdida, que puede ser tanto del mismo como del otro sexo. Esta búsqueda debe entenderse como un anhelo de unidad, de reunión de lo contrapuesto y su superación de forma armónica.

En el clima intelectual y artístico de finales del siglo XIX esta figura adquirió un protagonismo destacado, muy en particular entre los simbolistas y las corrientes relacionadas con este movimiento. Se vio en el andrógino, o en su equivalente el hermafrodita, la perfecta fusión de los dos principios, el femenino y el masculino que equilibran y unen la inteligencia y la estética.

El andrógino se convirtió en el supremo deseo de quienes la realidad no satisfacía. Significaba la belleza absoluta, superior a la de la mujer que pertenece a la naturaleza; una belleza que se basta con ella misma y no tiene necesidad de nadie. Pero no fue éste el único aspecto del interés que despertó aquella figura. Existía también una atracción por su origen desconocido y misterioso, que le valdría un puesto de honor dentro de la alquimia. El dandy, el esteta o el decadente, con su extremado refinamiento y su búsqueda de lo original, también flirtearon con la imagen del andrógino[3], tanto en la literatura como en la vida real, lo que equivale a decir con lo contradictorio, lo imposible y lo perverso.

[1] Sobre este tema véase: VV.AA., *Androgyn,* Catálogo exposición, Berlín, 1986-1987. E. Zolla, *The Androgyne,* Londres, 1981.
[2] Platón, *Obras completas,* Madrid, pág. 575.
[3] Cfr. *supra.,* pág. 107.



Hermafrodita, Estatua, Grecia, *Nationalmuseum,* Estocolmo.

El gran maestro de la Rose-Croix, Joséphin Péladan, que tuvo una notable influencia en la época fue el principal impulsor del androginismo literario[4]. No sólo el argumento de sus novelas se centra en este tema, sino que también sus escritos teóricos parecen cantos de alabanza a esta figura mítica. De entre ellos cabe citar el «Himno al andrógino» de la novela *El andrógino* (1891). Este peculiar personaje logró reunir en su Salón[5] a famosos artistas de muy distinta personalidad y ambientes como Schwabe, Hodler, Vallotton, Bernard, Toorop, Khnopff y Delville (aunque nunca consiguió ganarse la simpatía de Moreau ni la de Redon). Y se da la circunstancia de que casi todos estos artistas, en una época u otra de su obra, habían suscrito, en mayor o menor grado, el ideal de la belleza andrógina. En la literatura podemos fijar el resurgimiento de esta quimera, en la primera mitad del siglo[6]. Basándose en las teorías místico-teosóficas de Swedenborg[7], Balzac publica en 1835 su novela *Serafita,* en la que destaca la naturaleza dual de la figura protagonista.

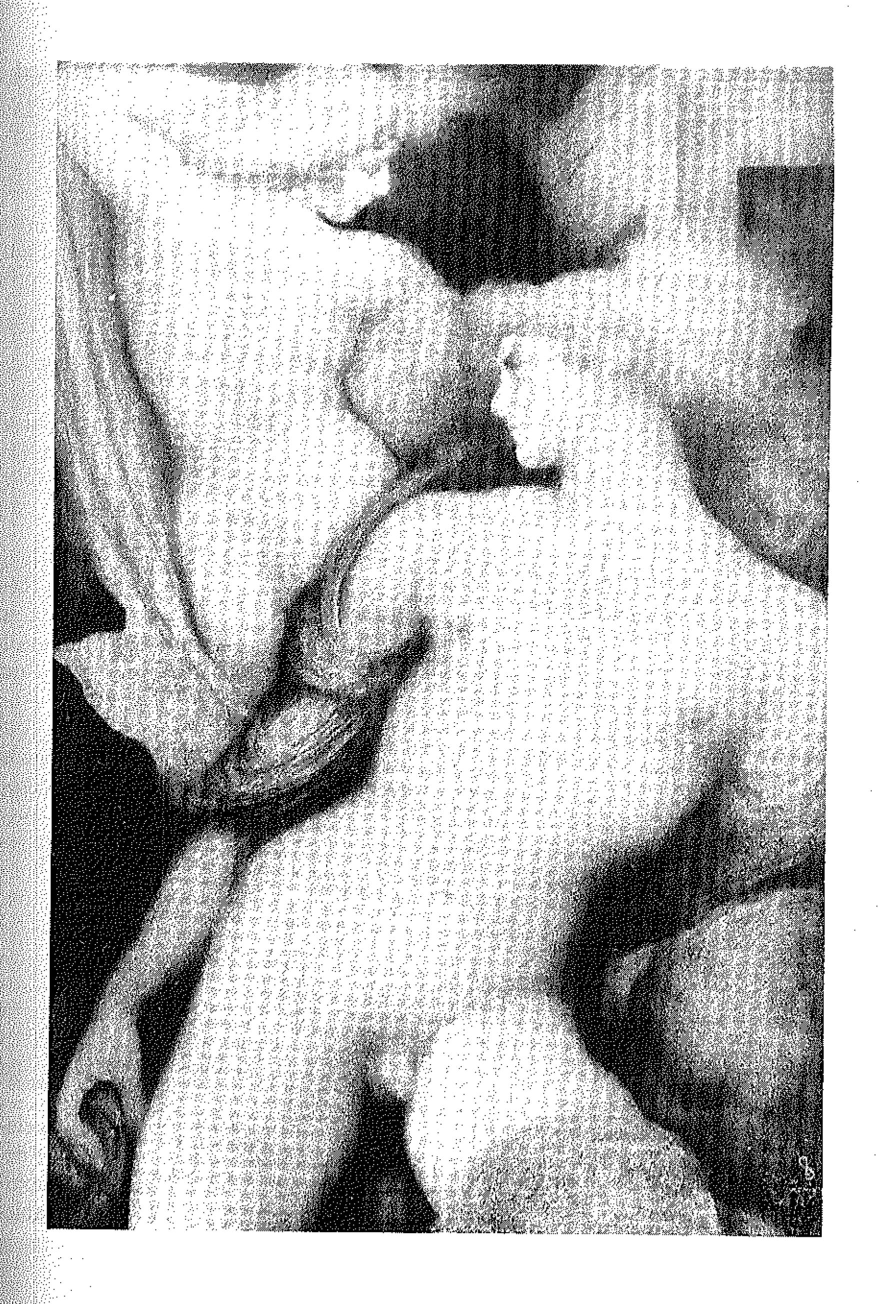
---

[4] VV.AA., *Androgyn, op. cit.,* pág. 113.

[5] J. Lethéve, *op. cit.,* pág. 368.

[6] Es bastante frecuente observar que un tema que, aparentemente, ha surgido y se ha desarrollado en estos años del «romanticismo negro» (Praz), había ya hecho una tímida aparición en el prerromanticismo, es decir, un siglo atrás. Este es el caso de la figura del hermafrodita recuperada por William Blake en la mitología que utilizó a la medida de sus fantasías. E. Zolla, *The androgyne, op. cit.,* págs. 30-31. Claro que Blake, como Balzac, estuvieron muy influenciados por Swedenborg.

[7] A. Balakian, *op. cit.,* págs. 31-35.



Léonard Sarluis, *Hermafroditas,* 1916, pastel, 98 × 68, colección Félise Marcilhac, París.

En la misma fecha y cuando sólo contaba veinticuatro años de edad, T. Gautier, otro de los grandes creadores de gran parte de la imaginería decadentista, escribió *Mademoiselle de Maupin,* esa apología del amor lésbico que Sainte-Beuve definió como una de las Biblias del Romanticismo y que, por cierto, fue la Biblia del Decadentismo[8]. En un fragmento de su obra el escritor francés hace una loa del hermafrodita:

> Los amores extraños de que están llenas las elegías de los poetas antiguos —que tanto nos sorprenden y que difícilmente podemos concebir—, por lo visto son posibles y verosímiles. ¿Recuerdas que al traducirlas poníamos nombres de mujer en lugar de los que figuraban en el poema? Juventius termianaba siendo Juventia; los hermosos adolescentes se convertían en bellas mujeres (...) el hijo de Hermes y de Afrodita es una de las más sabias creaciones del genio pagano. No es fácil imaginar algo más arrebatador que esos dos cuerpos perfectos armónicamente fundidos; que esas dos bellezas iguales y distintas pero que sólo forman una, superior a ambas; porque se atemperan y se destacan recíprocamente[9].

La escritora Marguerite Eymery-Vallette, más conocida por Rachilde, (Maurice Barrés la denominaría «Mlle. Baudelaire» por su capacidad para describir perversidades cerebrales) publicó en 1884 *Monsieur Venus,* que iba a convertirse en novela de gran éxito. En ella Rachilde también exalta el ideal andrógino antes de que éste se convirtiera en la obsesión de Péladan y de toda la literatura decadente. Huysmans, Swinburne, Thomas Mann y D'Annunzio, serán asimismo otros de los autores que reactualicen esta figura. En el ámbito de las artes visuales, Rossetti, Moreau, y siguiéndoles muy de cerca E. Burne-Jones, aparecen como los primeros en reflejar en sus obras la mítica imagen del hermafrodita[10].

Rossetti, para quien pintura y poesía debían guardar entre sí la misma relación que la belleza en el hombre y en la mujer, creía que el punto de confluencia en que ambos son casi idénticos representa la suprema perfección. En su acuarela *Música matinal* (1864), podemos observar la ausencia de diferenciación entre los rostros femeninos y masculinos. Es la época en que, junto con su amigo Swinburne, el pintor-poeta leía *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, *Justine* de Sade y *Mademoiselle de Maupin* de Gautier. Esta pequeña acuarela nos remite a las cálidas sensualidades venecianas y al reiterado culto a la cabellera femenina que, como en *La Belle Dame sans merci,* se enrolla entre las manos del músico.

Aquel «tercer sexo» al que se refirió Aristófanes también lo hallamos claramente representado en los ángeles de Burne-Jones. Los ángeles son, por definición de su propia naturaleza, como intermediarios entre Dios y el hombre, seres absolutamente espirituales. Sus rasgos pueden variar considerable-

[8] M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo, op. cit.,* pág. 332.
[9] *Grandes novelas históricas,* Barcelona, 1972, pág. 259.
[10] V. M. Allen, *op. cit.,* pág. 294.

D. G. Rossetti, *Música matinal,* 1864, acuarela, 27,5 × 25, *Fitzwilliam Museum,* Cambridge.



Edward Burne-Jones, *El arcángel Uriel*, 1884, gouache, 59,8 × 25,4, colección particular, Londres.

mente y ser, en ocasiones, masculinos y, en otras, femeninos. Por ello los simbolistas los vieron como andróginos perfectos. Burne-Jones, inspirado por un juego de tarot, pintó en 1884 *El arcángel Uriel,* personaje que aparece sosteniendo una gran bola de cristal transparente. Su rostro, manos y postura de pies, hacen de él un completo ser andrógino.

A pesar de todo su refinamiento, el lenguaje de las imágenes de Beardsley es más abierto que el de Burne-Jones. En sus ya comentadas ilustraciones para *Salomé,* de Oscar Wilde, aparece en varias ocasiones la imagen del hermafrodita.

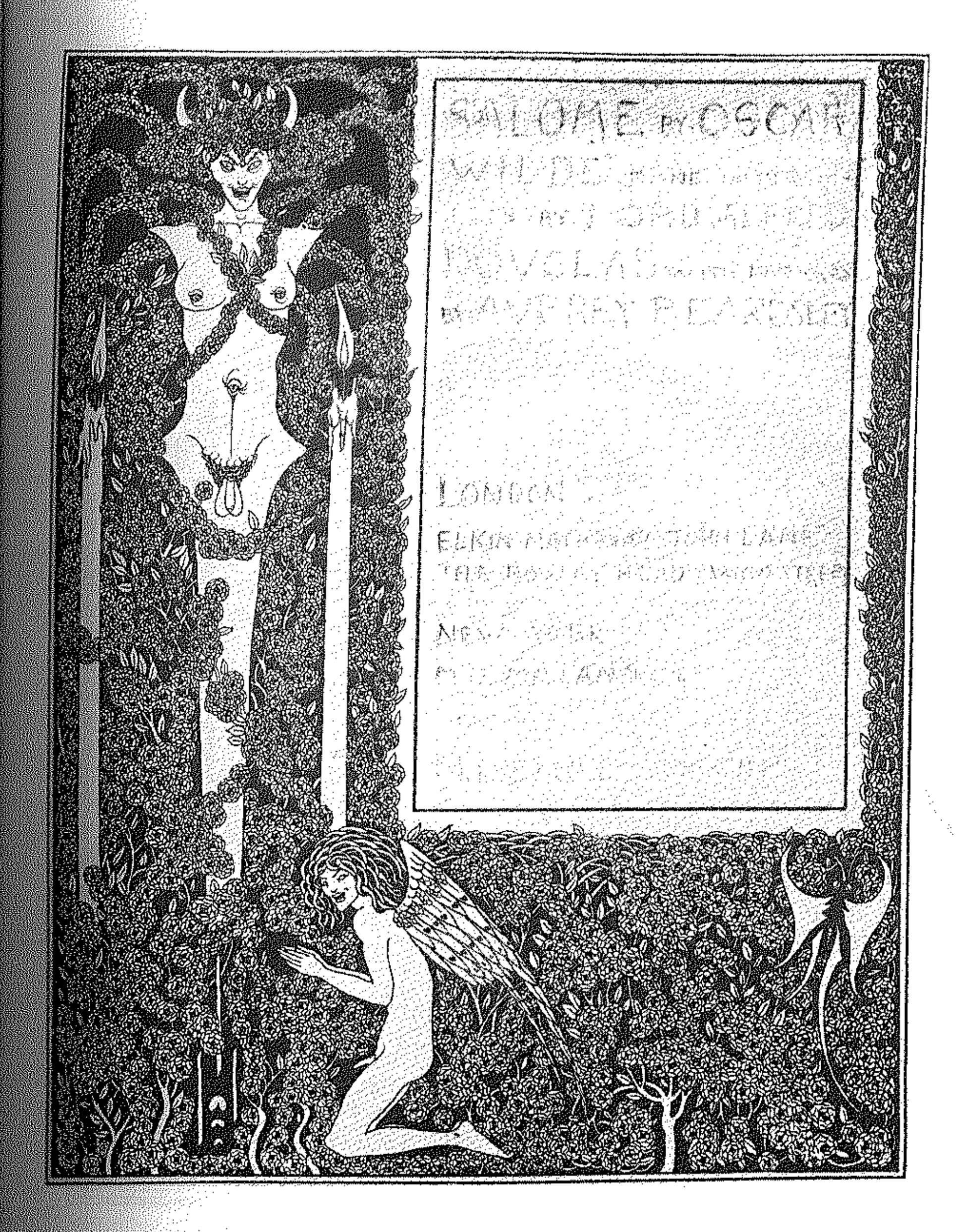
Fuertemente influenciado por Leonardo, el inglés Simeon Solomon, considerado un prerrafaelita menor, realizó algunas visiones elegíacas de melancólicos *love boys* que, en ocasiones, nos remiten a versos de su amigo Swinburne. En *La Noche y el Sueño* (1888), los sexos de las dos figuras son perfectamente intercambiables. Este artista sufrió un colapso en su carrera cuando en 1873 fue sentenciado a dieciocho meses de cárcel por homosexual[11], y aunque la sentencia fue revocada más adelante, ya no podría volver a conseguir el respeto de su sociedad. Incluso E. Munch en sus dos dibujos, titulados *Esfinge*[12], flirtea con la imagen andrógina con la que se representa a sí mismo.

En relación con este tema no podemos dejar pasar por alto la leyenda de Orfeo[13] y la fascinación que ejerció, no sólo en Gustave Moreau, sino tam-

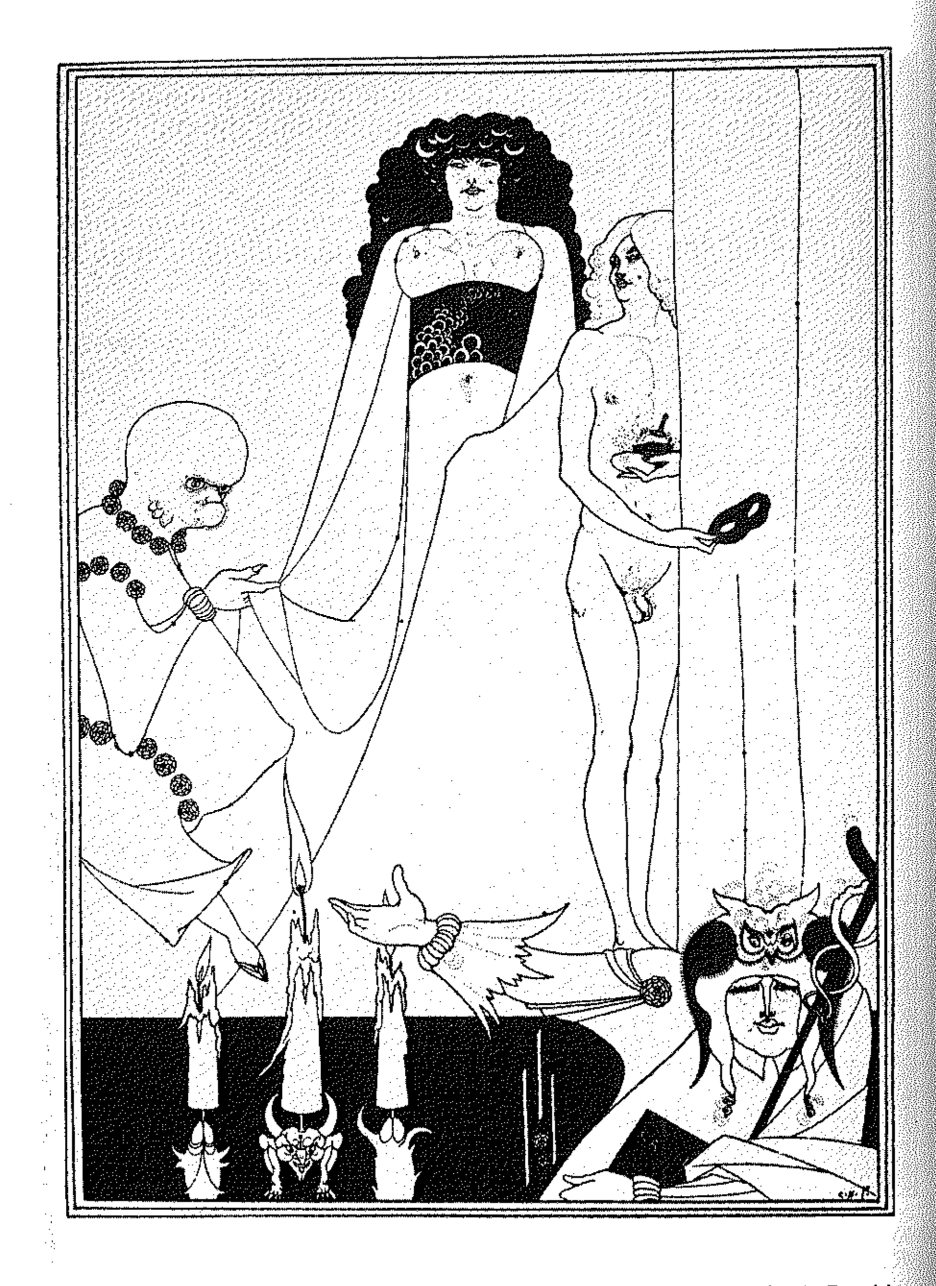
[11] Fue arrestado en unos servicios públicos, cerca de Oxford Street, con un muchacho de dieciséis años. Se le acusó de «ofensa personal a la reina Victoria, a su paz y tranquilidad, a su sagrada responsabilidad por la nación». Citado por C. Reyero, *Artistas heterodoxos del siglo XIX: Viajeros de Sodoma,* Comunicación Congreso CEHA, Santiago de Compostela, 1986, pág. 30.

[12] Cfr. *supra.*, pág. 266.

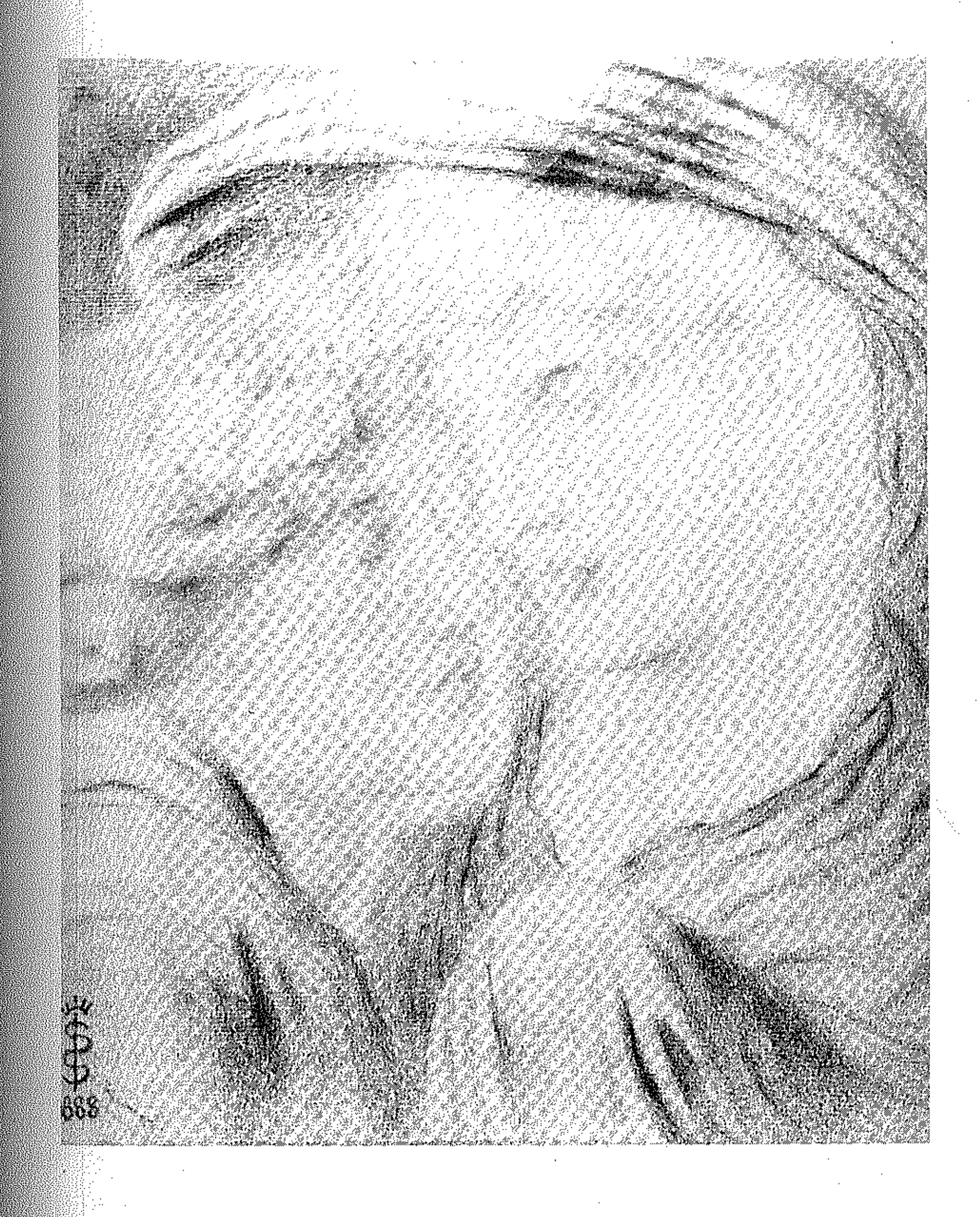
[13] Este tema, como otros de los ya comentados, fue absorbido por el campo de la moda. Sobre el mismo, Gluck compuso una ópera y Offenbach una opereta.



Aubrey Beardsley, dibujo para la obra *Salomé*, de O. Wilde, 1894. Procedencia, A. Beardsley, *The Early work of A. Beardsley*.



Aubrey Beardsley, dibujo para la obra *Salomé*, de O. Wilde, 1894. Procedencia, A. Beardsley, *The Early work of A. Beardsley*.



Simeon Solomon, *La noche y el sueño*, 1888, lápiz, 35,7 × 29,5, *Museum and Art Gallery*, Birminghan.

bién en algunas de las corrientes de pensamiento *fin-de-siécle*. Por otra parte, llama la atención la tendencia de aquel tiempo a desestimar el papel de Eurídice, su esposa, reduciéndolo a un simple símbolo de alquimista[13]. Según ciertas versiones, Orfeo evitará todo amor femenino después de la pérdida de Eurídice y, en su lugar, se interesará por los jóvenes. Esto desatará la ira de las mujeres de Tracia que le despedazarán sin compasión. Esta interpretación de Orfeo como homosexual ya había sido recogida por Alberto Durero en un grabado de 1494, *La muerte de Orfeo,* en el que éste aparece siendo azotado por dos furiosas Ménades. Detrás de los tres personajes, e inscrito en una ancha lazada sujeta a las ramas superiores de un árbol, se lee, a modo de emblema: «Orfeus der Erst puseran», es decir, «Orfeo, el primer bujarrón». Esta afirmación no es óbice para que Durero dé a esta imagen una apariencia algo tosca y viril, que está lejos de la lánguida y efébica con la que E. Lévy imaginó a su Orfeo, asimismo representado en el momento de recibir el cruel castigo de las Ménades.

La figura de este músico y poeta está estrechamente vinculada a la biografía espiritual de Moreau, que se identifica con él[14]. Su decapitación le inspiró una de sus más bellas composiciones, *Orfeo* (1865). Después de haber sido despedazado sin compasión por las iras femeninas (obsérvese una vez más el papel ingrato asignado a la mujer), y desparramados sus miembros por el paisaje circundante, su cabeza y su lira flotarán a la deriva sobre las aguas del Hebros, hasta que una joven que le había oído tocar música, las recoge. Finalmente, la corriente se las llevará hasta la playa de la isla Lesbos, patria de la poesía lírica. Orfeo, que aparece en la pintura de Moreau como un mártir cristiano, es mirado con compasión por la muchacha tracia. Existen más obras de este pintor sobre el mito de Orfeo, entre ellas cabe destacar *El poeta muerto llevado por un centauro* (1890), *La sirena y el poeta*[15], y *Orfeo en la tumba de Eurídice* (1890), en la que éste tiene una imagen absolutamente de mujer. Precisamente sobre un personaje con lira Moreau comentará: «Die Gestalt muss völlig verhüllt und völlig sehr weiblich sein. Sie ist fasta eine Frau, die in dieser erregten Menschenmenge als einzige die Hingabe und all die Qual des Poeten zu erfassen vermag»[16].

Aunque interpretados de manera muy personal, los temas de Odilon Redon pertenecen, sin duda alguna, a la iconografía de los simbolistas: monstruos, serpientes, cabezas decapitadas y *femmes fatales*. También él fue sensible a la figura del mítico poeta, y testimonio de ello es su pastel *Orfeo* (*c.* 1913-1916), en el que, de manera muy similar a la imagen, más académica,

---

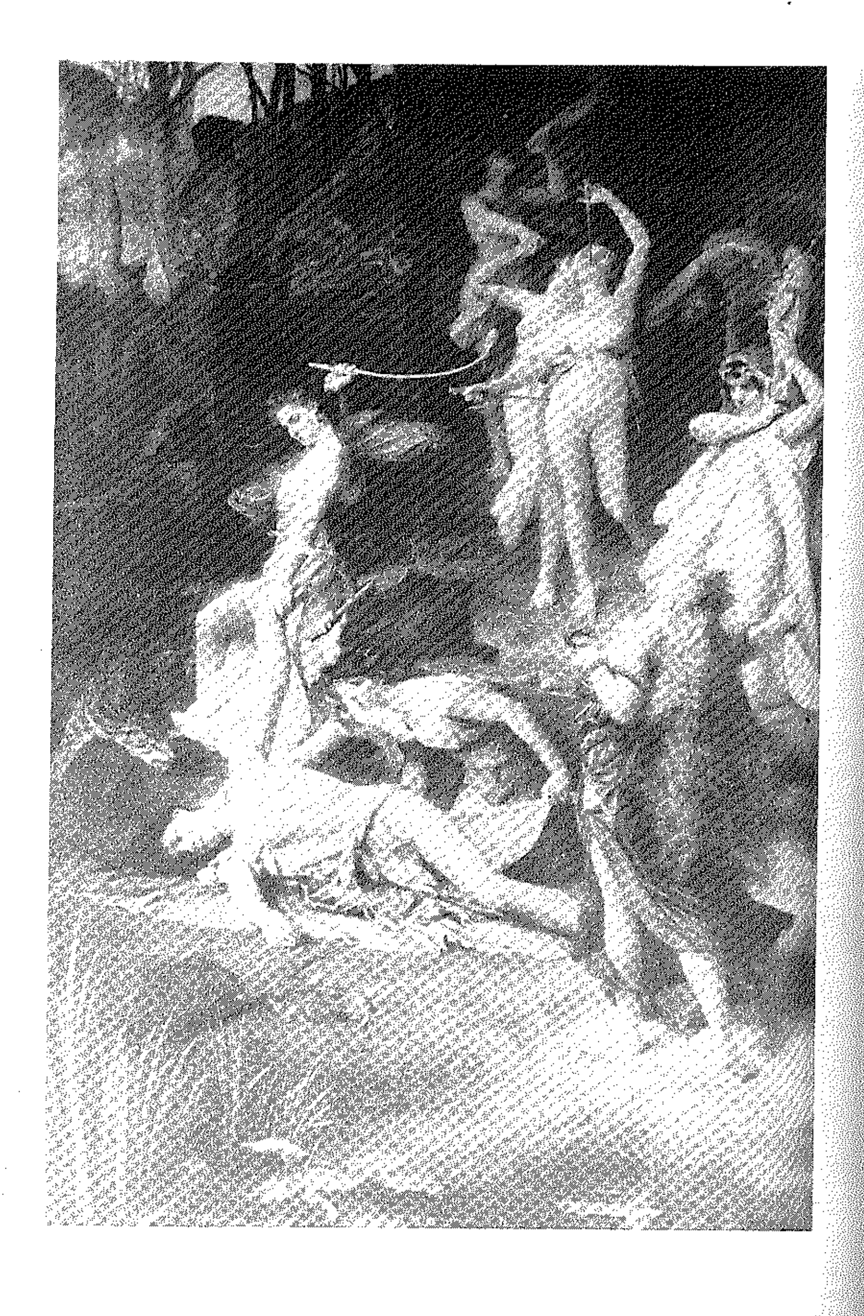
13 VV.AA., *Androgyn, op. cit.*, pág. 91.

14 H. Hofstätter, *Gustave Moreau, op. cit.*, pág. 50.

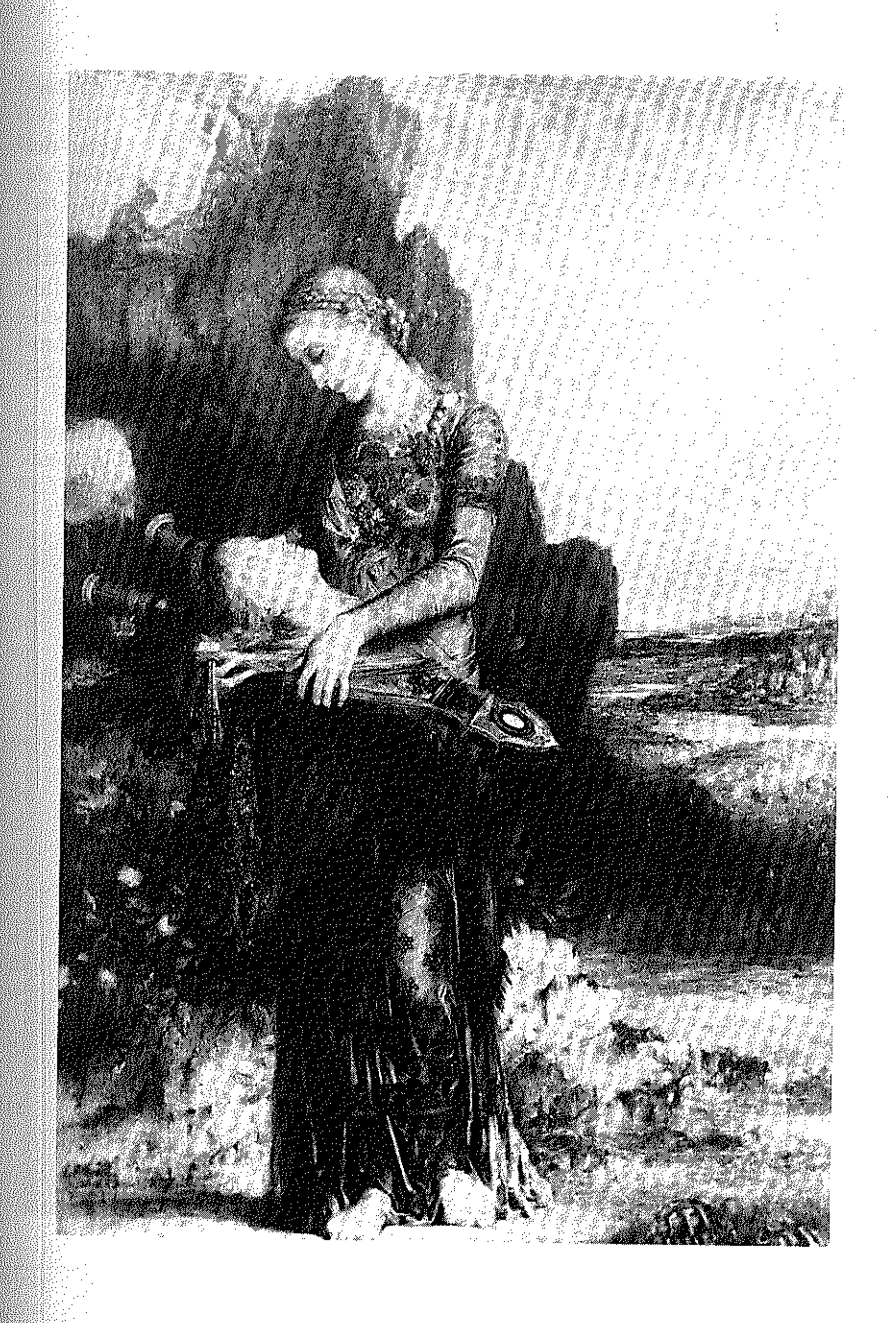
15 Cfr. *supra.*, pág. 281.

16 «Cahier noir gran format». Archivo Moreau, citado en VV.AA., *Androgyn, op. cit.*, pág. 98. «La figura tiene que estar totalmente envuelta con ropas y ser muy femenina. Es casi una mujer, es aquella persona elegida capaz de sentir toda la entrega y la fortuna del poeta entre la gran masa excitada de la gente». (Traducido por la autora.)

A. Durero, *La muerte de Orfeo*, 1494, grabado, *Hamburger Kunsthalle*, Hamburgo.



E. Lévy, *La muerte de Orfeo*, 1866, óleo, 189 × 118, *Musée du Louvre*, París.

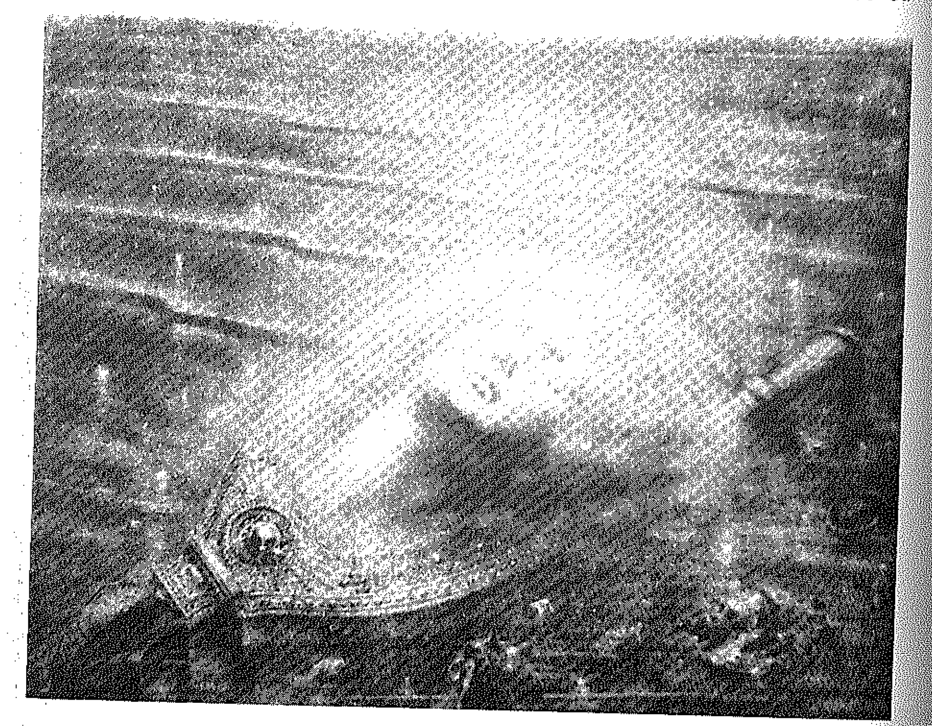


Gustave Moreau, *Orfeo*, óleo, 154 × 99,5, *Musée du Louvre*, París.

realizada años antes por el belga Jean Delville, la cabeza de Orfeo, como dormida sobre su lira, aparece mecida por las aguas.

Precisamente debemos a Delville una de las obras en la que el tema del hermafrodita aparece de forma más evidente. Nos referimos a *La escuela de Platón* (1898). El filósofo griego, con una imagen muy parecida a la de Cristo, está sentado bajo un árbol y extiende los brazos, en gesto de bienvenida, a los alumnos que se mantienen a una distancia respetuosa a ambos lados del maestro. Los jóvenes, algunos de los cuales se abrazan, llevan coronas de flores alrededor de su cabeza, único atuendo de sus cuerpos, que han desnudado de la túnica. Colocados simétricamente a derecha e izquierda de la composición, estos efebos, de femeninas poses, son los verdaderos protagonistas de una de las obras más rotundamente decadentes del fin del siglo.

De Fernand Khnopff, aquel otro belga situado en el radio de influencia de Moreau y de los prerrafaelitas, R. Delevoy comentaría que la bisexualidad forma la base secreta de su íntimo monólogo interior[17]. En su óleo *Caricias*[18], también se halla aquella intercambiabilidad de sexos a la que ya hemos hecho referencia. El rostro de la Esfinge es incluso menos femenino que el del joven de grave expresión reclinado en la ogresa.



Jean Delville, *Orfeo,* 1893, óleo, 79 × 99, *Picadilly Gallery,* Londres.

Otro aspecto señalable es que, en la recurrencia a este tipo de temas, hemos de ver también la respuesta, a modo de eco visual en la esfera del arte, de una homosexualidad que, en las postrimerías del siglo, hallaba un espacio entre minoritarios grupos urbanos de artistas e intelectuales[19].

Las hijas de Safo

Es en este contexto donde debemos situar la representación del amor sáfico, tema tabú por excelencia y que no osa aparecer frecuentemente.

Dentro del cortejo de mujeres perversas, las hijas de Safo van a ocupar un lugar de privilegio. El mito paradigmático de la homosexualidad femenina se encarna en la poetisa griega Safo, de la ciudad de Mitilene, en la isla de Lesbos. Animadora de una especie de hermandad erigida bajo la protección de Afrodita y de las Musas, muchachas de la nobleza estudiaban allí poesía, música y danza. Aunque no existen pruebas de que las costumbres de Lesbos fueran homosexuales, las afinidades de Safo con ciertas de sus alumnas, son evidentes en sus versos, y ya, desde la antigüedad, provocaron escándalo.

Respecto a la imagen erótica de dos o más mujeres, en siglos anteriores ya aparece representada, aunque casi siempre bajo la excusa mitológica: *Diana y Calixto, Las tres Gracias,* o en las alegorías *Justicia y Paz* o *Justicia y Caridad.* Precisamente éste es el título de un óleo de Rosalba Carriera, en donde el amor entre dos mujeres se manifiesta de forma bastante explícita. Rechazando todo recurso alegórico, el pintor y grabador italiano Zoan Andrea ejecuta en el siglo XV el grabado *Dos mujeres abrazándose* utilizando un lenguaje cuya explicitez no es inferior a *El sueño* (1866), de Courbet. La obsesión por el sexo, unida a una cierta permisividad en el campo de las libertades, en particular en la última década del siglo, y la aparición de los primeros movimientos feministas, fueron los principales elementos que contribuyeron a la reactualización del tema.

En el ámbito de la literatura del siglo XIX, una de las primeras obras sobre este asunto fue la novela de Gautier, a la que ya nos hemos referido[20]. Mademoiselle de Maupin, una joven alta, morena y de belleza algo varonil, se queja en ocasiones de su condición de mujer:

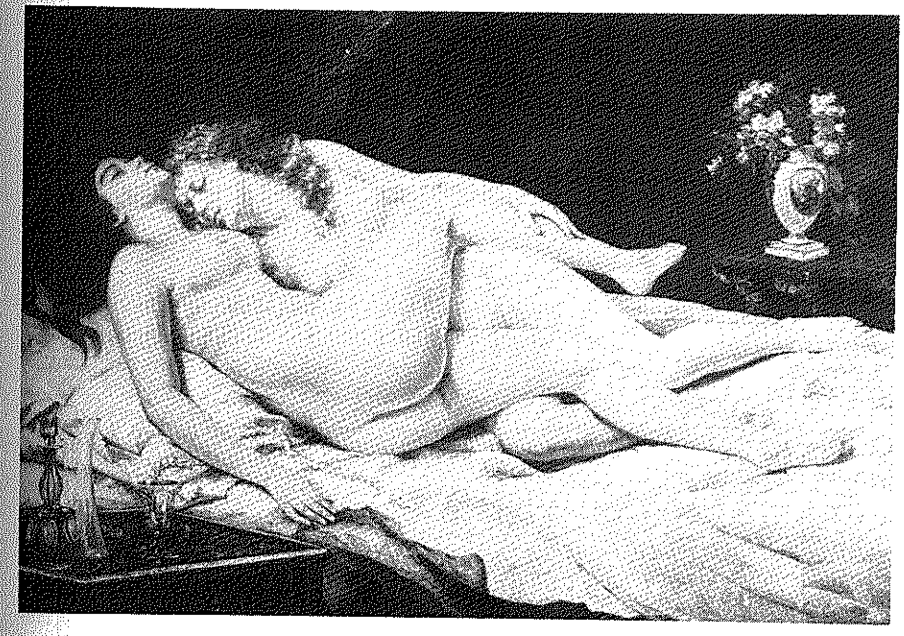
> Cuando se quiere hablar de algún tema interesante nos envían a estudiar el arpa o el clavecín. A fuerza de querer que no seamos románticas, nos hacen idiotas. Los años de nuestra educación se consumen, no en enseñarnos

---

[17] VV.AA., *Androgyn, op. cit.*, pág. 100.

[18] Cfr. *supra.*, pág. 261.
[19] Cfr. *supra.*, pág. 106.
[20] Cfr. *supra.*, 310.

Rosalba Carriera, *Caridad y Justicia,* óleo. Procedencia: *Eva und die Zukunft.*



Gustave Courbet, *El sueño,* 1866, óleo, 135 × 200, *Musée du Petit Palais,* París.

algo, sino en impedir que aprendamos. Somos realmente prisioneras de cuerpo y espíritu[21].

Madeleine de Maupin aprende esgrima, hace prácticas de tiro y monta a caballo como un audaz jinete masculino. Incluso por un tiempo se hará pasar por hombre bajo el nombre de Teodoro.

Los poetas Swinburne *(Lesbia Brandon Hermaphroditus)*[22], *Baudelaire (Femmes Damnées)*[23] y Verlaine *(Les Amies)*[24] evocan en sus sonetos el mundo de Lesbos. En el que también se introducirá Nana, la heroína de Zola, de la mano de su amiga Satin[25].

Más adelante, en la última década del siglo, Bilitis, poetisa griega, compañera de Safo, conocerá el éxito entre los ambientes cultos europeos. Es una mixtificación literaria: Bilitis es, en realidad, el escritor Pierre Louys, y sus *Canciones* tratan de la voluptuosidad de las mujeres que glorificó Safo. Por

21 *Op. cit.,* pág. 264.
22 *Poèmes et Ballades,* París, 1891 (1.ª edición en inglés, 1866).
23 *Fleurs du Mal, op. cit.*
24 *Oeuvres poétiques complètes,* París, 1962.
25 *Op. cit.,* pág. 325.

las mismas fechas, Lulú tambien tendrá una amiga, la condesa Geschwitz, que la ama con un amor equívoco[26].

Hay varias imágenes de Safo en las artes plásticas, pero casi siempre su representación es ajena a la leyenda de los amores lésbicos. Por el contrario, en cierto modo la contradice, puesto que se basa en otro episodio de la vida de la poetisa que induce a pensar que, en todo caso, sus inclinaciones serán más que homo, bisexuales. Tanto Moreau como Khnopff la evocan en el instante anterior a su suicidio arrojándose al mar desde la punta de un alto cabo, afligida por su fealdad, de la que toma verdadera conciencia después de haberse enamorado de un remero de Lesbos[27].

Del mismo modo que ocurre con los ángeles, hay andróginos con acento en lo femenino y otros en lo masculino. En *Alegría hermafrodita (c.* 1878-1890), de Rops, domina el primer aspecto. La parte superior del cuerpo, de la figura que representa, sobre todo el festivo rostro de larga cabellera, es el de una mujer, a la que con la audacia y el desenfado que le son habituales el pintor ha añadido, junto a su sexo de hembra, otro de varón, convirtiendo así a este personaje mítico en un auténtico andrógino a la manera de los que aparecen en *Le livre des merveilles.*

En la obra de Khnopff, este tema sólo se insinúa muy moderadamente. No es infrecuente hallar en su iconografía, en la que la figura femenina es soberana, a mujeres con armadura, personajes idealizados de jinetes y caballeros femeninos, como su óleo *Britomart* (1892), personaje de la literatura isabelina inglesa.

En *Estudio de mujeres (c.* 1887), Khnopff recurre a refinadas sutilezas ilusionistas que sugieren la presencia de un espejo —en realidad inexistente— que reflejaría la imagen del dibujo. Pero no se trata de uno, sino de dos rostros. El de la derecha con la mirada ausente, y el de la izquierda con los ojos cerrados, en el instante previo al beso. Imagen misteriosa y secreta, algo inquietante, de seres de facciones andróginas, como el del joven de *Caricias.* Rostros herméticos, de sexo vacilante, aunque con énfasis en lo femenino, y que hacen pensar en la propiedad de la afirmación de Giuseppe Scaraffia: «L'androgino è l'expressione suprema e più tragica della donna fatale»[28].

Georges de Feure, bajo la influencia de las *Femmes Damnées* baudelerianas, realizaría varias obras sobre los amores lésbicos[29]. Con el simbólico título de *Hacia el abismo* (1894) detrás de un gran primer plano invadido por exóticas flores y plantas, hace surgir a dos figuras femeninas desnudas, como formando parte intrínseca de la voraz naturaleza representada. El gesto y la actitud de una de estas mujeres sugiere intentos de convencimiento y atracción de la otra que la mira y escucha en silencio.

---

26 F. Wedekind. *Lulú. El espíritu de la tierra. La caja de Pandora,* Barcelona, 1980.

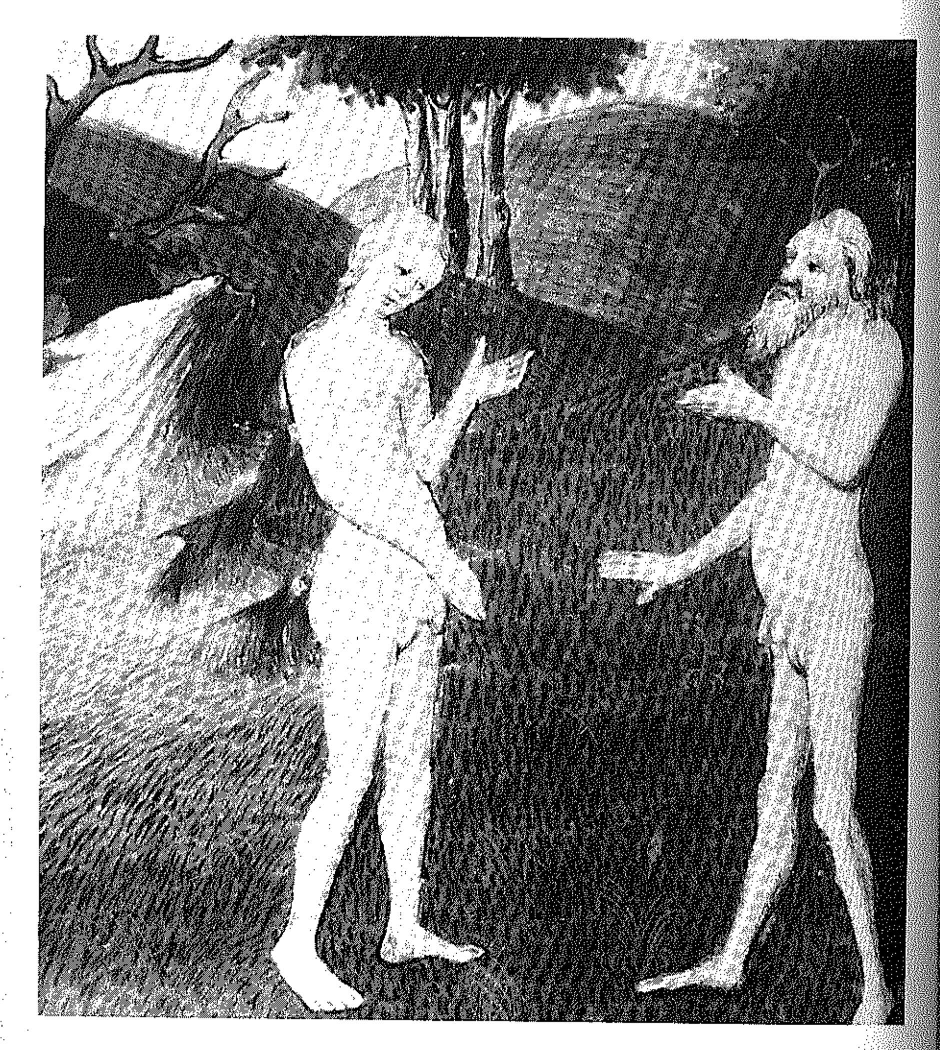
27 VV. AA., *Fernard Khnopff,* Catálogo exposición, Bruselas, 1980, pág. 180.

28 *La donna fatale,* Palermo, 1987, pág. 102.

29 Sobre la iconografía femenina de este pintor ver G. P. Weisberg, «Georges de Feure's mysterious women», *Gazette de Beaux Arts,* París, octubre 1974, págs. 223-229.

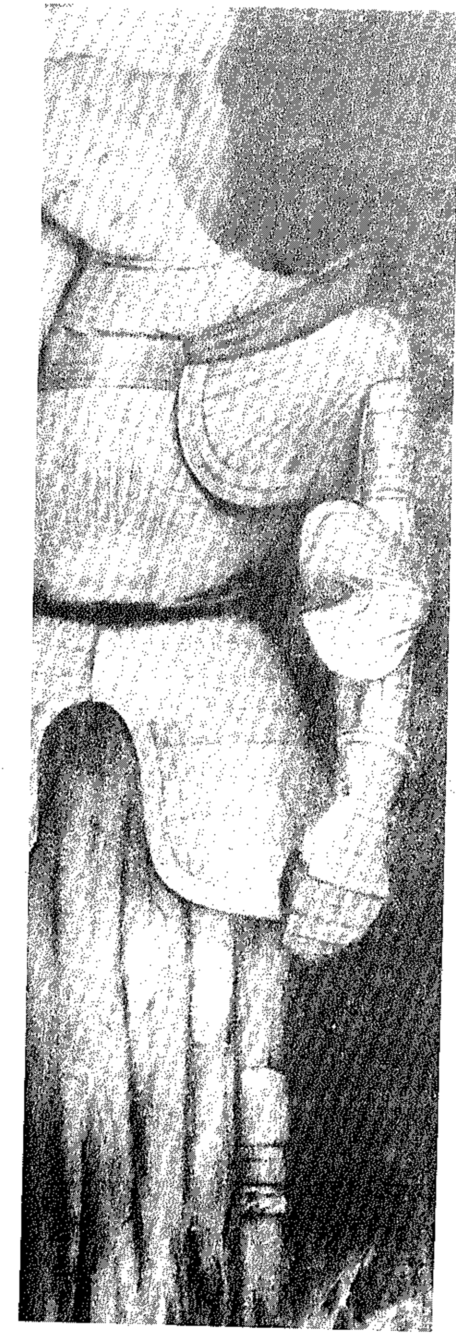


Félicien Rops, *Alegría hermafrodita, c.* 1878-1890, lápiz de colores, 30,5 × 20,5. Colección de Carlo de Poortere, Courtral.



El país de los hermafroditas, ilustración de *Le livre des merveilles,* siglo XV. Procedencia, E. Zolla, *The Androgyne.*

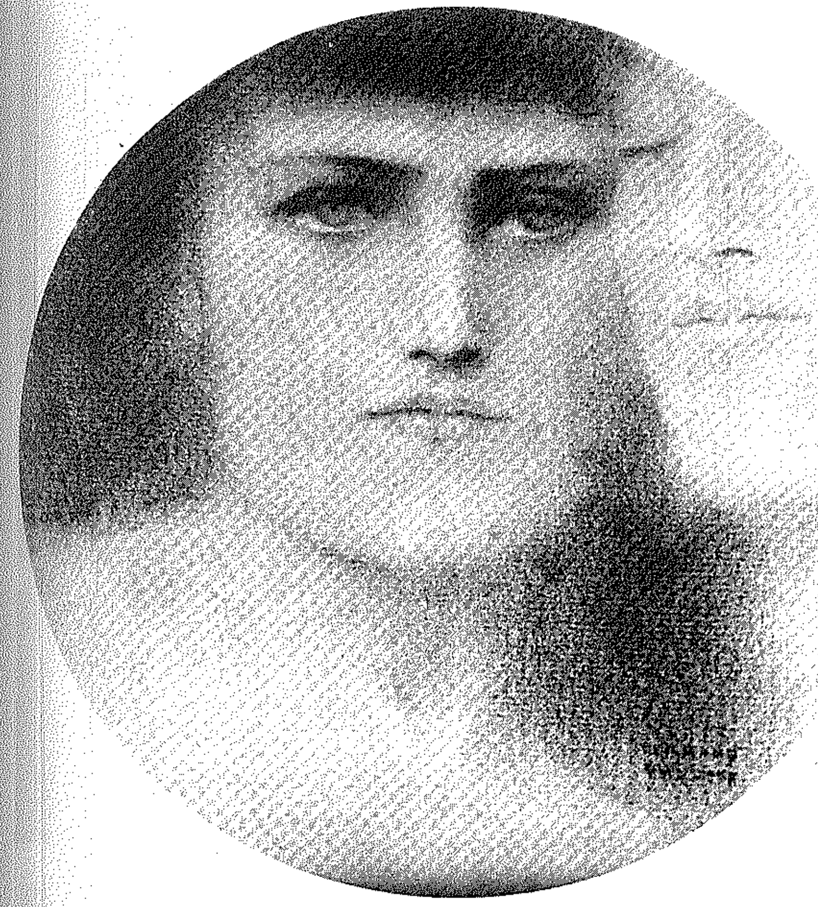
La voz del diablo (1895) es otra obra del mismo artista que, mediante el recurso a lo onírico, alude nuevamente a erotismos sáficos. Una figura femenina de aspecto fuerte, viril, como sugiere la masculina mano en la que apoya su cabeza, aparece absorta, perdida en perversas ensoñaciones, a las que Feure da forma en los dos desnudos femeninos que dormitan juntos



Fernand Khnopff, *Britomart,* 1892, óleo, 105,8 × 44,5, colección Gillion-Crowet, Bruselas.



Fernand Khnopff, *Estudio de mujeres, c.* 1887, sanguina, 12,5 × 8,5, colección Barry Friedman, Nueva York.



Fernand Khnopff, *Caricia* (detalle, boceto), lápices de colores y realces en blanco, colección, Barry Friedman, Nueva York.

sobre el suelo. La actitud de estas dos mujeres, cuyo origen podría hallarse en la obra más arriba comentada, hace pensar en los momentos que preceden o siguen a la unión carnal. La figura de cuerpo oscuro ve coronada su cabeza de simbólica cabellera rojiza, con dos pequeños cuernos que aluden a la figura del Maligno. Philippe Jullian comenta que este óleo podría titularse más adecuadamente *La tentación de Lesbos,* puesto que la escritora representada, distraída en su trabajo por estas visiones, es una Safo de 1900[30].

[30] *The Symbolists.* New York, 1977, pág. 231.



Georges de Feure, *Hacia el abismo*, 1894, gouache, 77 × 90, colección Robert Walker, París.

La concepción baudeleriana que tiene este artista de la mujer sería puesta de relieve por el crítico Uzanne en un artículo de *Monde Moderne* en febrero de 1898:

> ... on sent qu'il aime la femme dans sa suprême beauté, qui est le mal suprême. Il s'efforce de peindre en toutes ses métamorphoses l'eternelle féline, la femme aux mille lignes, aux mille séductions, la femme d'amour égoïste, fleur de toutes les ivreses, tige de tous les vices, source de tous les maux, âme de toutes les joies profanes[31].

[31] Citado en VV. AA., *Le Symbolisme et la Femme,* Catálogo exposición, París, 1986, página 65.

Georges de Feure, *La voz del diablo,* 1895, colección particular.

De Feure, el más «modernista» de todos los simbolistas[32], asocia constantemente en su obra a la mujer con motivos florales, como se observa en las dos composiciones que de él hemos seleccionado. Su interés por esta asociación le llevó a trabajar en el dibujo de una serie de figuras femeninas simbolizando diversas flores, que debían aparecer en un libro que no terminaría y que tenía previsto publicar con el título de *Feminiflores*[33].

Joseph Granié en *El beso* (1900) y Corbineau en *Las amigas (c.* 1895) pintan sendas escenas sobre el amor entre mujeres, tema al que se acercan con total sinceridad. El primer óleo, como su título indica, recoge el instante en que dos figuras femeninas, de perfil y con los ojos entornados, se besan en los labios. Granié, al suprimir de su composición todo elemento anecdótico o decorativo que pudiera distraer la mirada del espectador, consigue dar a su imagen una intensa severidad e incluso solemnidad.

Las amigas sugieren los personajes proustianos de Mademoiselle Vinteuil y su amiga en *Du côté de chez Swann*[34]. Luciendo idéntico vestido y cubiertos sus hombros y espalda por una oscura capa que une a ambas, su presencia en medio de un oscuro rincón del bosque tiene algo de misterioso, aspecto que viene subrayado por el rostro enigmático, de sonrisa leonardesca, de la figura de la derecha, en cuyo hombro se apoya tiernamente la otra mujer.

Otra imagen de dos jóvenes besándose sobre un pedestal, *Lesbos* (1898) del belga Rassenfosse, conecta de nuevo con aquel mundo prohibido que Verlaine recoge en su serie de sonetos *Les Amies:*

> Aimez, aimez! O Chères Esseulées,
> Puisqu'en ces jours de malheur, vous encore,
> Le glorieux Stigmate vous décore[35].

Los amores sáficos en el interior del burdel aparecen en obras de Rops, Guys, Degas y Toulouse-Lautrec. Del primero es la acuarela *Las dos amigas (c.* 1880), título bajo el cual también existen algunas obras de Toulouse-Lautrec. Para este artista cualquier asunto de la vida cotidiana podía ser motivo de interés pictórico. Su contacto con las casas de tolerancia[36] —dirigidas en muchísimas ocasiones por «madames» homosexuales—[37] le llevó a conocer el mundo de las lesbianas; Cha-U-Kao, la Môme Fromage, el café *La Souris*[38]... Pero Toulouse-Lautrec se muestra sensible y respetuoso en la representación de estas figuras femeninas. Ejemplo de ello es la obra *Las dos ami-*



Joseph Granié, *El beso*, 1900, óleo, 90 × 75, colección J. P. Gredy, París.

gas (Abandono) (1895), una serena composición en la que el aspecto erótico desaparece bajo una íntima atmósfera que roza lo poético. En cuanto a Degas, se acerca al tema en su serie de monotipos sobre el mundo de las *maisons closes*[39], en obras como *Dos amigas* o *En la cama (c.* 1880).

El escultor Auguste Rodin fue uno de los artistas que más fascinados se sintió por la herencia poética de los amores sáficos baudelerianos. Precisamente en 1888 ilustraría una nueva edición de *Les Fleurs du Mal* en cuya fuente beben una serie de dibujos y acuarelas que haría más adelante, como la titulada *Leyendas de parejas sáficas* (sin fecha). Previa a esta faceta gráfica que destaca por su fresca espontaneidad y delicadeza[40], existe la escultura mo-

---

32 P. Jullian, *The Symbolists, op. cit.*, pág. 231.
33 VV. AA., *Le Symbolisme et la Femme, op. cit.*, pág. 69.
34 P. Jullian, *The Symbolists, op. cit.*, pág. 231. Sobre estos personajes ver M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, París, 1954.
35 «Per Amica Silentia», *op. cit.*, pág. 487.
36 Cfr. supra, págs. 249 y ss.
37 A. Corbin, *op. cit.*, pág. 107. Sobre la homosexualidad femenina en los burdeles de París, ver pág. 185 y ss.
38 J. Bouret, *op. cit.*, pág. 177.

39 Cfr. *supra*, págs. 249 y ss.
40 E. G. Güse, *Auguste Rodin. Drawings and water colours*, Londres, 1985.

Félicien Rops, *Las dos amigas, c.* 1880, acuarela, 33,5 × 23,5, colección R. Withofs, Bruselas.



H. de Toulouse-Lautrec, *Las dos amigas (Abandono),* 1895, pastel, 45 × 67, colección particular Suiza.

delada hacia 1885 para *La Puerta del Infierno* titulada significativamente *Femmes Damnées,* audaz imagen de dos figuras femeninas en un apasionado abrazo en el que Rodin pone nuevamente de relieve el potencial expresivo del cuerpo humano.

Los austríacos Gustav Klimt y Egon Schiele se sintieron a su vez tentados por este tema, aunque el primero está lejos de la franca explicitez del segundo. Klimt, que en su periodo medio (1897-1901) recurre, en más de una ocasión, a un tipo de mujer andrógino (véase su Higeía en *La Medicina),* en su obra *Serpientes de agua*[41] nos muestra el decorativo y amoroso abrazo de dos mujeres-pez.

Schiele, ya en el inicio del presente siglo, escandalizaría a la sociedad vienesa con sus dibujos eróticos, trazados rápida y brillantemente por medio de un grafismo que roza lo exacerbado y febril. Obras como *Las amigas* (1912) provocarían su detención en la primavera de aquel mismo año por «inmoralidad, seducción de menores y realización de dibujos pornográficos»[42].

---

[41] Cfr. *supra,* pág. 304.

[42] J. Kuhn-Regnier, «Egon Shiele», *Beaux Arts,* 1986, pág. 58.



Auguste Rodin, *Femmes damnées, c.* 1885, bronce, *Musée Rodin,* París.

Por último, cabe asimismo señalar que incluso en la Inglaterra victoriana, si bien acogiéndose al recurrente disfraz de la antigüedad clásica, Alma-Tadema trataría el tema en obras como *En un jardín de rosas* (1889), mientras en Checoslovaquia, Maxmilian Pirner recurriría a la mitología para representar en su *Caricia* (1903) el académico, pero gozoso, abrazo de dos sonrientes y jóvenes ninfas cuyos rostros parecen haber sido inspirados por las figuras acuáticas del inglés Waterhouse.

Sorprendentemente, este tema también se introduciría en los Salones de París. En el de Beaux-Arts de 1895, G. Callot exhibió *El sueño*, y en el de la Société des Artistes Françaises de 1899, G. Bussière presentó *Mariposas azules*. Si el primero, dos jóvenes ninfas durmiendo en el bosque, desconoce la fuerza y franqueza sexual de la tela de Courbet con el mismo título y tema realizada treinta años antes, el segundo, el falso y edulcorado óleo de Bussière, cae en un grotesco *kitsch*.

Esta *femme damnée,* que rechaza su destino femenino y, en consecuencia, su maternidad, está abocada a convertirse en aquel *astre inutile* como calificó el poeta a la mujer estéril[43].

Giovanni Segantini, interesado por el mundo del espíritu, y después de haber ejecutado durante algún tiempo obras con la técnica del puntillismo, se convertirá en un pintor simbolista. *El castigo de la lujuria* y *Las madres malvadas,* también titulada *Las infanticidas* (1891 y 1894, respectivamente), son dos de las tres obras que ejecutó inspirado en un pasaje del poema indio *Pangiavahli* (muy conocido en la época a través de Schopenhauer) que describe el castigo que reciben las mujeres que rechazan su papel biológico de la maternidad. «Ainsi la mauvaise mère dans la vallée livide dans les glaces éternelles où nulle branche ne verdit et nulle fleur n'eclôt tourne sans cesse»[44].

Egon Schiele, *Las amigas,* 1912, acuarela, 45,1 × 31,7, colección Serge Sebanisky, Nueva York.

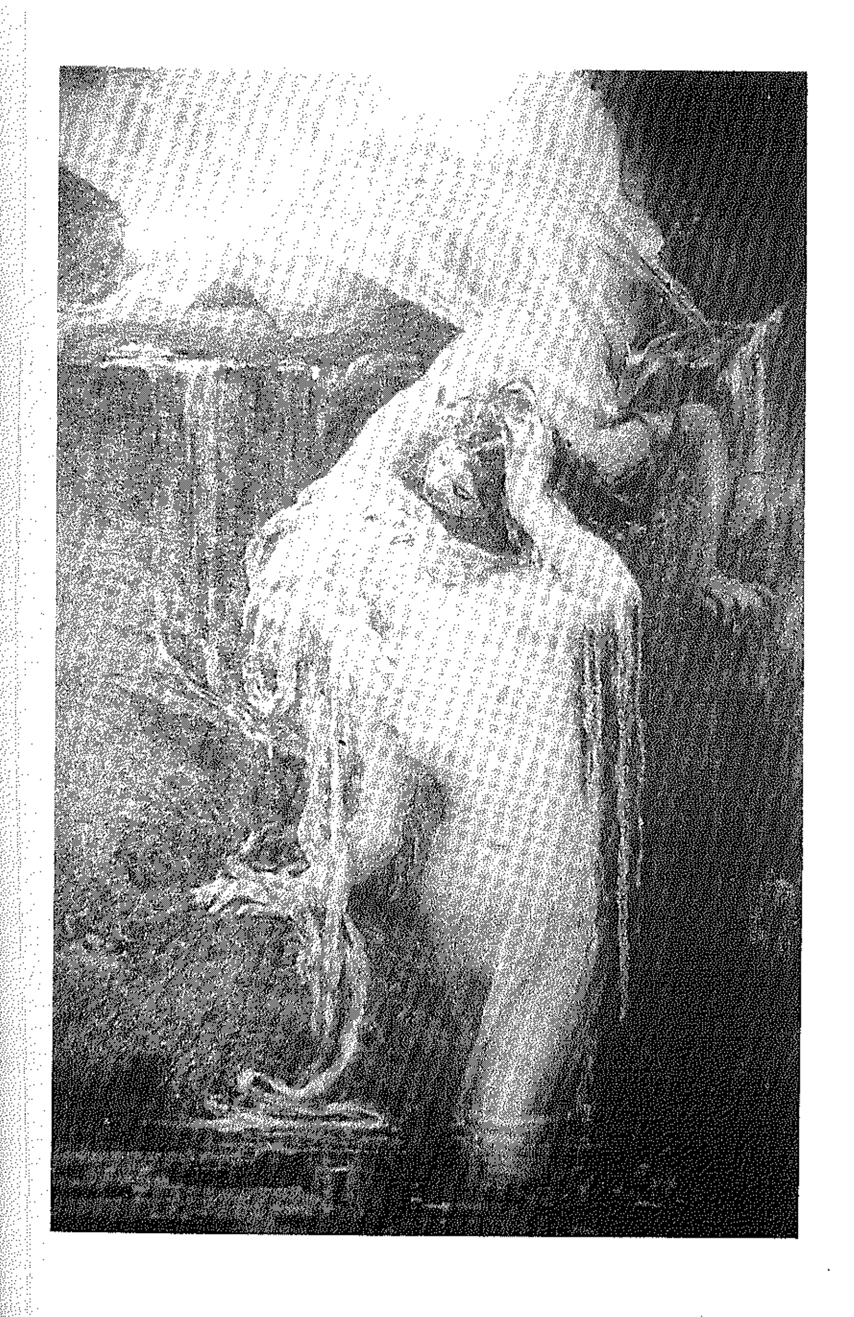
Como relata este fragmento del poema indio, en unos desolados paisajes helados, flotan en eterno castigo, las madres atormentadas por sus no nacidos hijos. Unos años más tarde, hacia 1910, J. Mammen refleja en su grabado *La infanticida*, el castigo público que recibe una mujer por haber rechazado y asesinado al hijo no deseado cuyo pequeño cuerpo yace a sus pies, envuelto en un paño negro.

Todas estas obras, posteriores a las primeras campañas feministas de control de natalidad, son interpretadas por algún autor[45] como un aviso a la *New Woman* que busca una vida independiente, libre de las cadenas del matrimonio y de la maternidad.

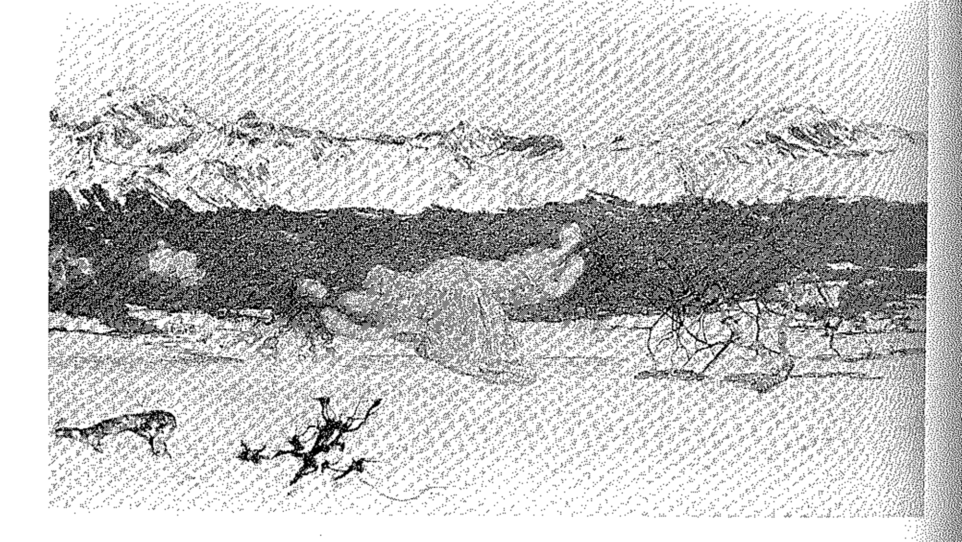
[43] Baudelaire, «Fleur du Mal», *op. cit.*
[44] Citado en VV. AA., *Le Symbolisme en Europe, op. cit.*, 208.
[45] P. Bade, *op. cit.*, pág. 19.



L. Alma-Tadema, *En un jardín de rosas* (detalle), óleo. Procedencia, *Alma Tadema.*



Maximilian Pirner, *Caricia,* 1903, óleo, 104 × 63, *Galería Nacional,* Praga.



Giovanni Segantini, *El castigo de la lujuria*, 1891, óleo. Procedencia, P. Bade, *Femme Fatale*.



Giovanni Segantini, *Las madres malvadas*, 1894, óleo, 105 × 200, *Kunsthistorisches Museum*, Viena.

CAPÍTULO XXIV

Las Diabólicas

Cuando en «La dicha en el crimen», uno de los seis relatos de *Las diabólicas*, el doctor Torty comenta a propósito de Hauteclaire, aquella hembra en la que «lo soberbio es el animal»: «El Diablo les enseña a las mujeres cuanto son, o más bien podrían enseñárselo ellas, en caso de que él lo ignorara» [1], está estableciendo implícitamente una triple relación: mujer-bestia-diablo.

En los dos últimos capítulos ya hemos puesto de relieve las supuestas afinidades entre la mujer y la bestia, a las que une la primacía del instinto sobre el intelecto, pero si además se inmiscuye Lucifer, arcano de la instintividad, el deseo en todas sus formas pasionales y la perversión, entonces la transgresión femenina adquiere carácteres cercanos a lo sacrílego.

En Francia, entre muchos de los artistas y escritores decadentes, se impuso la moda de las ciencias ocultas, de la magia negra. La imagen del diablo que sirve de frontispicio a las obras de Eliphas Lévy, o el éxito de la novela de Huysmans, *Là-bas*, lo ilustra perfectamente. En Inglaterra —aunque en aquel país esta moda tuvo en realidad menos incidencia— Oscar Wilde también trataría el tema en su conocida novela *El retrato de Dorian Gray* [2].

El pintor por excelencia de este gusto por el satanismo en la línea de Baudelaire fue, sin lugar a dudas, el artista belga Félicien Rops, para quien el Diablo era, en primer lugar, el amo y señor del sexo y, en segundo, el amo y señor de las mujeres: «L'homme est possédée de la femme, la femme possédée du Diable» [3], comentará a Joséphin Péladan, a modo de eco decinonónico de aquellas exaltadas e histéricas advertencias de los Padres de la Iglesia en el medievo.

Los diablos fríos, una litografía ejecutada por Rops alrededor de 1860, aparece como una de las primeras representaciones visuales que corroboran sus palabras. Una figura femenina de opulentas carnes, apenas cubiertas por unos velos, con los ojos cerrados y una breve sonrisa, es abrazada por un oscuro y alado Lucifer, que hunde el rostro en su hombro. Tema mayor que

---

[1] Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, pág. 140.

[2] Lo que viene a corroborar la apreciación de H. Jackson cuando afirma que en Gran Bretaña la «decadencia» fue principalmente un eco del movimiento francés, y no un producto de Inglaterra sino del Londres cosmopolita, *op. cit.*, pág. 58.

[3] Citado en VV. AA., *F. Rops, op. cit.*, pág. 50.



Félicien Rops, *Los diablos fríos*, c. 1860, litografía, 17,2 × 13,7, *Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas.

anuncia las series de *Las Diabólicas* (1879) *Las Satánicas* (1882) y *Naturalia* (1883).

Los grabados de *Las Satánicas* son un poema visual de la posesión y transportes eróticos de la mujer con el Diablo, dentro de un clima de delirio y de frenesí con decidido acento en lo pornográfico y en lo sacrílego, en particular el que lleva por título *El Calvario*. Esta serie, si bien se enmarca dentro del espíritu más convulsamente decadente, no está exenta, con su buscado efectismo, de una deseo de *épater le bourgeois*. Este y otros trabajos salidos de la mano de Rops lograron hacer creer a algunos en su «perversidad» (Huysmans, Péladan), pero otros, como sería el caso de A. Daudet[4], con mirada más perspicaz, captaron la picardía y el guiño cómplice de esta supuesta perversidad ropsiana.

Por ello, más que la transposición —algo grotesca en algunos casos, y en éste en particular— del satanismo baudeleriano a términos plásticos que ejecuta Rops, interesan los peregrinos aunque convencidos análisis de J. K. Huysmans, que iluminan, tanto o más que la obra, sobre cierto espíritu de la época. Comentando en *Certains* sobre la mujer cómplice y amante de Satanás que evoca el artista belga, escribirá:

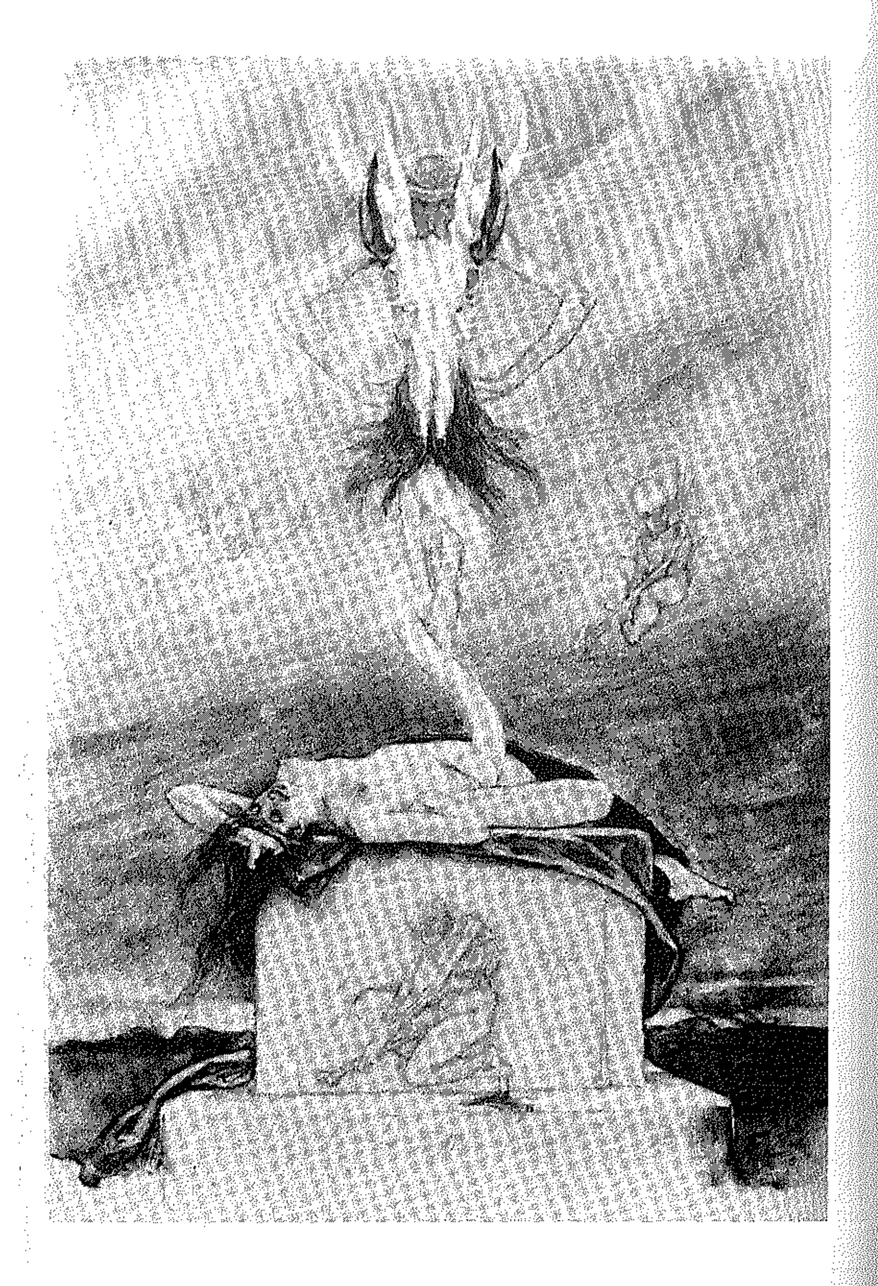
> D'ailleurs, que l'on accepte ou que l'on repousse la théorie du satanisme, n'en est-il point encore de même aujourd'hui? L'homme n'est-il pas induit aux délits et aux crimes par la femme qui est, elle-même, presque toujorus perdue par sa semblable? Elle est, en somme, le grand vase des iniquités et des crimes, le chernier des misères et des hontes, la véritable introductrice des ambassades déléguées dans nos âmes par tous les vices[5].

También sujeta por un abrazo mantiene el Maligno a una figura femenina en el dibujo inacabado, *El Diablo mostrando la mujer al pueblo* (1897), del alemán Otto Greiner. La hembra que éste presenta como cómplice y amiga sonríe desinhibida y orgullosa de su relación con Lucifer, a quien rodea familiarmente el cuello con su brazo. Aunque la rebelión en Alemania contra el arte establecido se produce en la última década del siglo, las figuras de Greiner se inscriben, en su aspecto formal, dentro de las pautas de la tradición académica; sólo el simbolismo demoníaco del tema revela las influencias del extranjero.

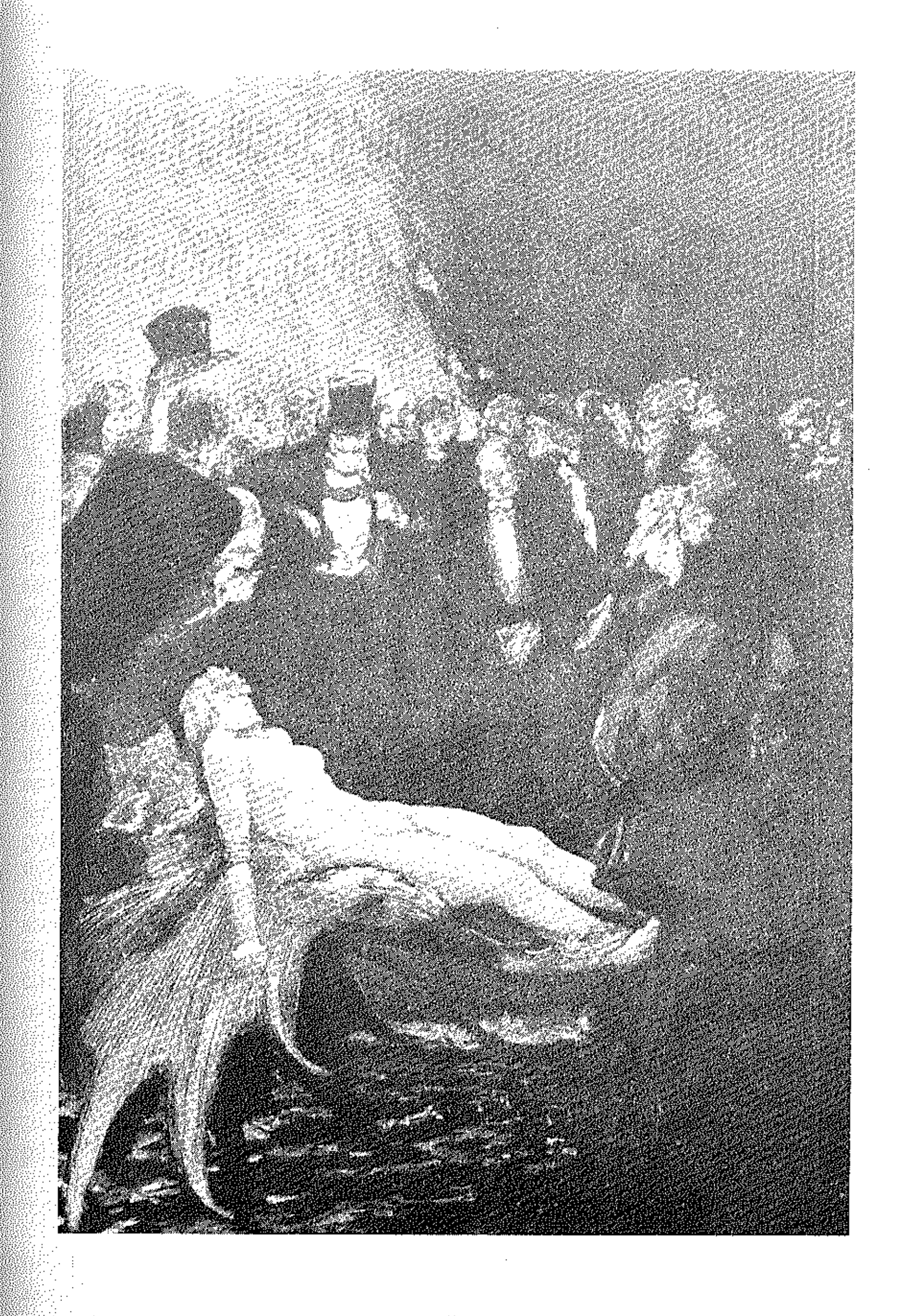
Greiner fue uno de los seguidores de Max Klinger, maestro a quien admiró y a quien dedicó sus principales series de grabados. Klinger, que poseyó una notable, y en ocasiones fascinante fantasía, que plasmaría en sus grabados, hizo a la mujer protagonista de los mismos, expresando a través de ella su sentido de la realidad y sus puntos de vista sobre la vida contemporánea.

El aguatinta *Encadenada* (1884), puede servirnos de ejemplo. En una escena que recuerda un aquelarre, una vieja alcahueta muestra a un grupo de

[4] F. C. Legrand, *op. cit.*, pág. 35.
[5] *Op. cit.*, pág. 98.



Félicien Rops, *El sacrificio* (serie de *Las satánicas),* 1883, acuarela y gouache, 29 × 18,5, colección Babut du Marès, Namor.



Max Klinger, *Encadenada*, 1884, grabado, 29,4 × 20,7, *Kunsthalle*, Hamburgo.

hombres que hacen coro la imagen de una prostituta tendida encima del cuerpo de un diablo que la mantiene fuertemente sujeta mientras exhibe su cuerpo desnudo al mejor postor. A esta evidencia de la humillación de la mujer como mercancía se une la de la hipocresía moral simbolizada por las figuras masculinas de frac y sombrero de copa (se puede constatar la similitud con *El callejón* de Munch), que contemplan a la ramera señuelo del diablo.

El dramático espacio exterior en el que se desarrolla la escena, invadido por la oscuridad de la noche; la presencia del demonio y la alcahueta, así como el tratamiento de las figuras de los personajes de grotescos rostros, reflejan la indudable influencia de los grabados goyescos, muy admirados por este artista alemán.

Gauguin, que en sus obras de Tahití, siguió bebiendo del ambiguo y misterioso lenguaje simbolista (una obra paradigmática la hallamos en su mágico óleo *Cuentos bárbaros)* también recurrirá a la imagen de la complicidad mujer-diablo. Su monotipo *Muchacha con demonio* (1895-1903), refleja a una joven nativa acompañada de un extraño ser zoomorfo cuya cabeza aparece por detrás de su rostro pensativo.

CAPÍTULO XXV

Los anillos de la «femme tentaculaire»

Con este adjetivo designa C. E. Schorske a la «mujer fálica»[1] preferida por el fin de siglo. «Las mujeres-como-serpientes de Klimt abruman al hombre no tanto con las tentaciones del Jardín, sino con un sentimiento de su inadecuación frente a su capacidad aparentemente inagotable de éxtasis carnal»[2]. Y analizando la exploración de lo erótico practicada por el artista vienés, comentará que, al rechazo del sentido moral del pecado que había atormentado a tantos honrados padres, se contrapuso un temor al sexo que acosaría a muchos de sus hijos. Y así la nueva libertad iba a convertirse en una pesadilla de inquietud: al igual que la Esfinge, la mujer amenaza al hombre con su potencia sexual.

E. Munch será el pintor que en más ocasiones llevará a sus lienzos y grabados la imagen de la mujer de sexualidad devoradora, revelando al espectador su convicción de que es el sexo femenino quien domina en este ámbito de la naturaleza humana. Esto era coherente con su idea de que si el hombre se realizaba y alcanzaba la inmortalidad mediante la creación artística, la mujer sólo podía afirmarse y conseguirla a través de la única creación que le era posible: la de un hijo[3]. Como afirmaba Otto Weininger y otros pensadores del período, el hombre, con su intelecto, podía elegir, cosa que no le era factible a la mujer por el hecho de ser toda instinto. Su meta será, pues, la consecución de la satisfacción de este instinto biológico, cuya fuerza, derivada en lubricidad, abrumará secretamente al varón en un siglo materialista que, como señala Huysmans, «...ne voit plus que des hystériques mangées par leurs ovaires ou des nymphomanes dont le cerveau bat dans les régions du ventre...»[4]. En toda mujer, sobre todo en la mujer moderna y emancipada, se cree intuir a una Lulú en potencia, con su erotismo animal bajo el que sucumben todos los hombres[5].

En *Cenizas* (1894), en oposición al hombre que muestra su angustia después del vacío y la desolación que finalmente es para él el acto sexual (como

[1] *Viena Fin-de-Siècle,* Barcelona, 1981, pág. 234.
[2] *Ibíd.*, pág. 233.
[3] Y para ello no dudará incluso en llegar a la aberración de tener relaciones carnales con animales. Cfr. *infra.*, págs. 297 y ss.
[4] *Certains, op. cit.*, pág. 117.
[5] Protagonista del drama de F. Wedekind, *op. cit.*



Edvard Munch, *Cenizas*, 1894, óleo, 120 × 141, *Galería Nacional*, Oslo.

no desconocía Munch; Strindberg lo veía como una brutalidad), una mujer a su lado se yergue como un ser triunfante y depredador una vez satisfecha su urgencia para la reproducción biológica. Con el vestido desabrochado y las manos en la cabeza como desperezándose, la figura extiende su larga cabellera —símbolo de su poder—, a modo de rojo manto, sobre el hombre afligido a quien ahora ignora. Es el mismo hombre de espalda encorvada y rostro oculto de *El Vampiro*.

La litografía realizada por Munch en 1897, titulada *Madonna*, podría entenderse como parte de un supuesto desarrollo argumental de *Cenizas* y, desde luego, como la plasmación del logro de ese instinto de procreación de la mujer. Este tema, del que hizo varias versiones, en grabado y al óleo, es una representación simbólica de la idea de que el momento de la concepción, en una amalgama de placer y dolor, comprende todo el destino humano hecho de deseo y sufrimiento. Los espermatozoides y el embrión, representados en lo que aparece a manera de marco encuadrando la figura femenina (ausentes



Edvard Munch, *Madonna*, c. 1897, litografía, 60,6 × 44,2, *Kommunes Kunstsamlinger*, Oslo.

en las tres versiones pintadas que realizó el artista), aleja toda duda sobre lo que deseó expresar: su Madonna es la imagen de la mujer en el éxtasis de su supuestamente única capacidad creativa: la de la concepción. Hay que notar la importancia simbólica que Munch da a la cabellera, de rítmicas y onduladas líneas que contrastan con las rectas del marco ilusionista, aspectos tan característicos del *Art Nouveau.*

La antigua dicotomía mujer-naturaleza/ hombre-cultura surge una vez más con renovados ímpetus. Ello explica la aparición de tantísima imaginería de lúbricos personajes femeninos cuyos rostros y gestos delatan sin ambigüedades su entrega al instinto sexual.

En el campo de la literatura, ese voraz instinto sexual aparece en la serie de personajes femeninos de *Las Diabólicas;* o en Hyacinthe, la protagonista de *Là-bas,* que actúa con «furias de vampiresa»[6], o en las Claire y Juliette, de Mirbeau, causantes de la ruina moral y material de sus amantes: «Plus elle est infâme et plus je l'aime»[7], confiesa Jean Mintié hablando de Juliette.

Y prototipo de furores sexuales son, asimismo, Hipólita de D'Annunzio, Wanda de Sacher-Masoch y Salomé de Wilde, por citar a algunas de las más conocidas. En el ámbito de las artes plásticas, la respuesta visual a este absoluto erótico se halla en infinidad de imágenes, algunas ya comentadas en anteriores capítulos. En cuanto a la visión de figuras femeninas en un éxtasis que revela la proximidad del acto carnal podemos citar la ya comentada *Ishtar*[8] de Khnopff, *Voluptas* (1893) de Von Lenbach o *El ciclo de las pasiones* (1890) de Jean Delville.

En una página de la revista vienesa *Ver Sacrum,* Ernst Stöhr muestra a una vigorosa figura femenina de ojos felinos, encima de un hombre, desnudo como ella, a quien retiene con fuerza tendido en el suelo, mientras que las expresivas manos del varón sometido hablan de impotencia ante la agresión-violación por parte de la mujer.

La obra *Animalidad (c.* 1885), de F. Khnopff, recientemente descubierta, constituye una importante contribución al conocimiento de la primera obra del artista belga y a su concepción del peligro que el siglo XIX vio en la sexualidad femenina. Evidentemente, esta obra nos remite a la que el artista realizará cinco años más tarde, *El encuentro del ángel con la animalidad*[9] y permite corroborar cómo relaciona este instinto con la mujer. Probablemente en estas ideas y en los trabajos resultantes de ellas, existe la influencia de Joséphin Péladan, el fundador de la orden de la Rose Croix. En 1884, este exótico personaje escribió su provocativa novela *Le vice Suprême* que formaba parte de la *Ethopée de la décadence latine,* finalizada en 1907, vasto fresco de la perdición de los latinos corrompidos por el anticlericalismo. Para Péladan el vicio supremo era la corrupción del espíritu, y la mujer, como encarnación

[6] J. K. Huysmans, Barcelona, 1986, pág. 327 (1.ª edición 1891).
[7] O. Mirbeau, *Le Calvaire,* París, 1934, pág. 85 (1.ª edición 1887).
[8] Cfr. *supra.,* pág. 168.
[9] Cfr. *supra.,* pág. 261.

Franz von Lembach, *Voluptas,* 1893, óleo, 109 × 65, *Frye Museum,* Seatle.

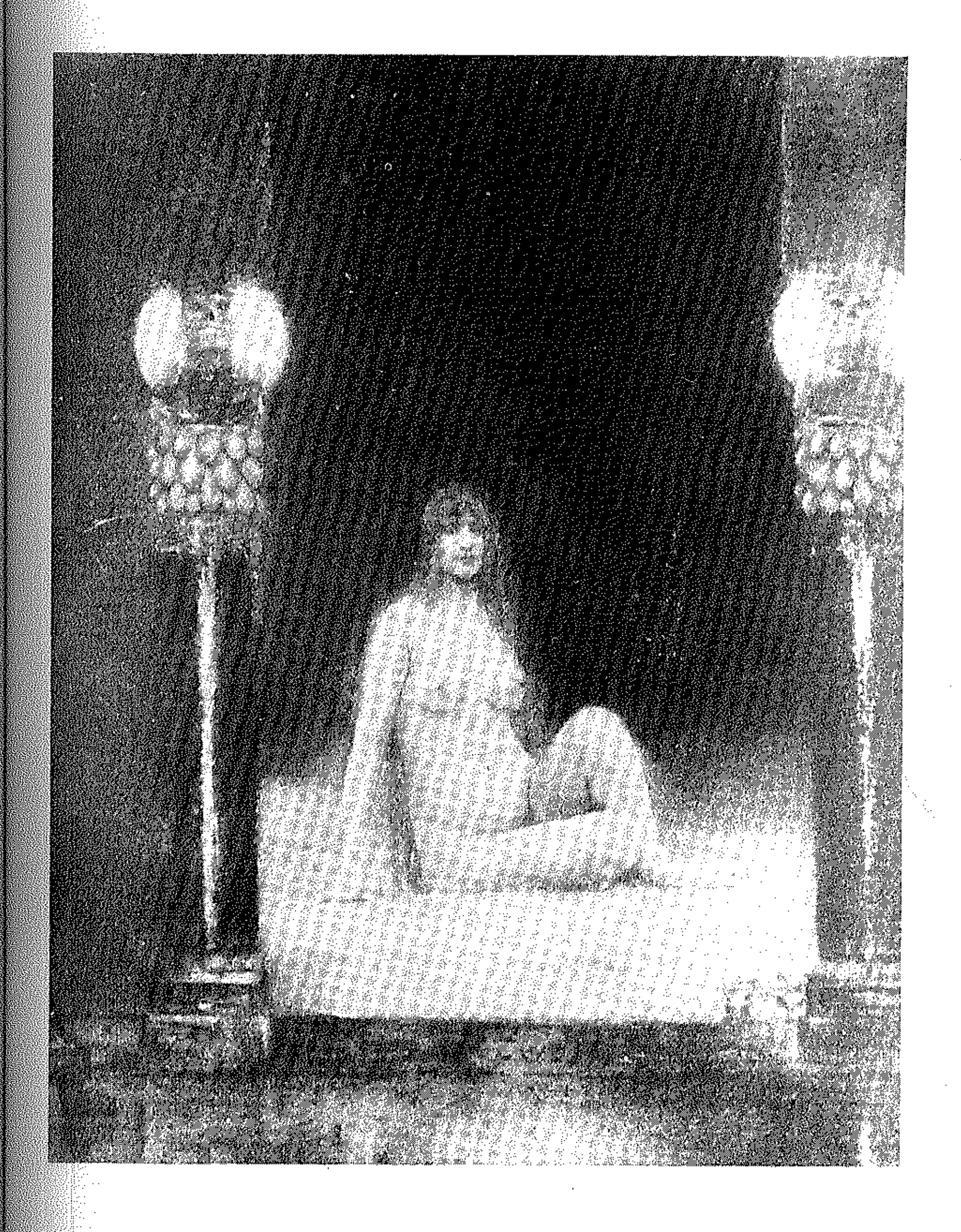


Ernst Stöhr, ilustración para el poema *Ver Sacrum,* 1899. Procedencia, T.B. Hess & L. Mochlin, *Woman as Sex Object.*

del deseo animal, el instrumento de esta depravación, quien, esclavizando al hombre con sus pasiones, lo apartaba de su búsqueda de un ideal espiritual.

Khnopff, como tantos otros, estaba familiarizado con estas ideas y al año siguiente, en 1885, realizó dos pasteles para *Le Vice suprême* (el año anterior F. Rops también había ejecutado un dibujo para el frontispicio de esta obra).

En *Animalidad* una mujer, no excesivamente joven, de anchas carnes, aparece sentada mirando al espectador, sobre un bajo lecho flanqueado por dos pilares rematados por sendas calaveras que simbolizan la muerte.



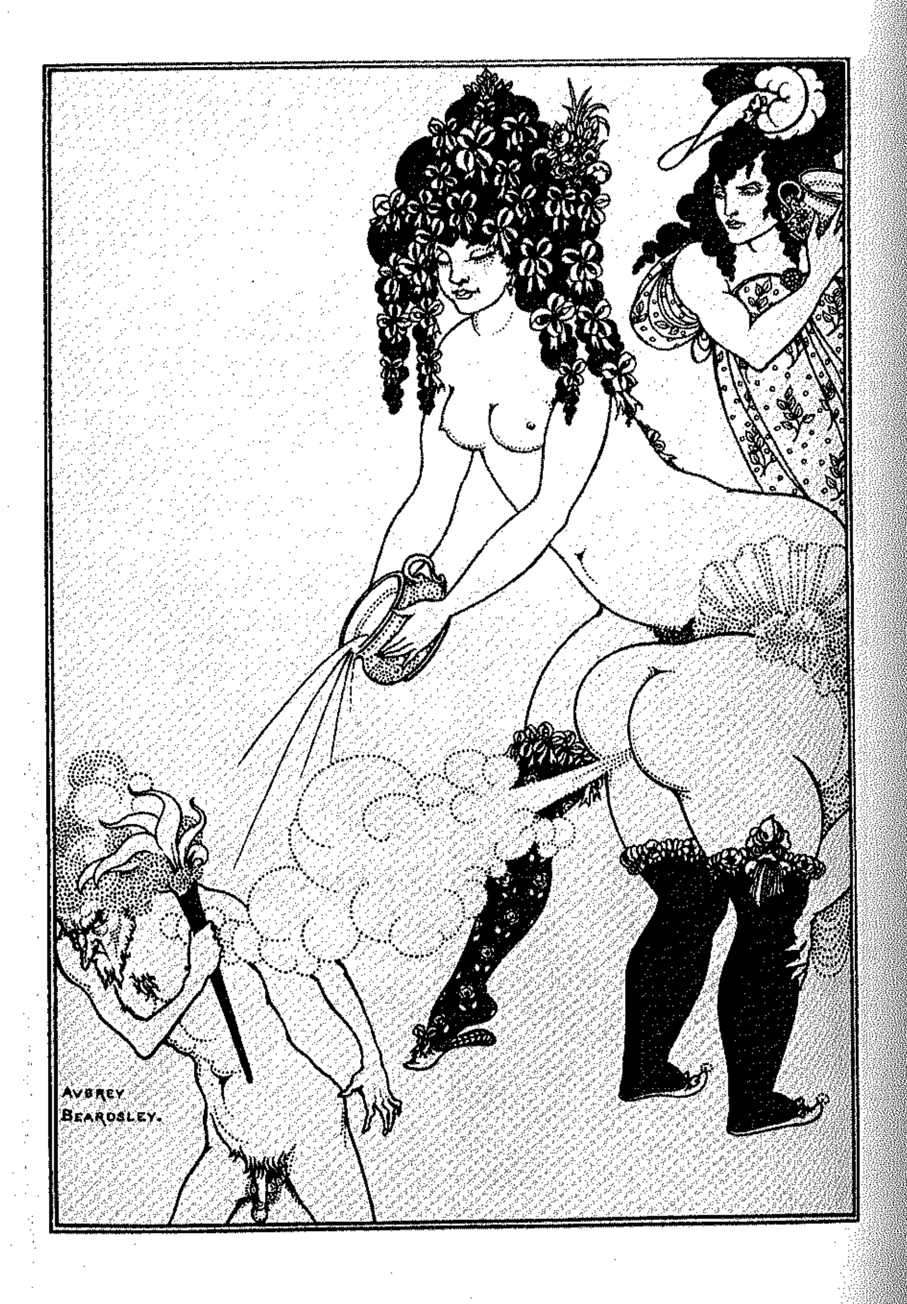
Fernand Khnopff, *Animalidad, c.* 1885, lápiz, pastel, acuarela, 19 × 15, colección Barry Friedman, Nueva York.

Muchos años más tarde, hacia 1914, con el significativo título de *Degeneración,* Khnopff establecerá nuevamente un parangón entre la mujer y el animal, en un desnudo femenino en el que la inclinación y la tensión del torso evoca similitudes con un felino.

En este repertorio iconográfico —no exhaustivo— hemos dejado para el final, y como contrapunto, la imagen de *Lisístrata,* de Beardsley, uno de los dibujos que realizó en 1896 para ilustrar a Aristófanes. Su refrescante interpretación de aquella pacifista griega es la de una bella de sexo audaz, desinhibido y festivo de la que el mismo Diablo huye temeroso. El dibujante rechaza con esta obra, si no explícita, sí implícitamente, con desenfado y frescura, el trágico y a veces histérico dramatismo de la *femme tentaculaire* de tantos decadentes. Convertido al final de su vida a la religión católica romana, Beardsley mandó en su lecho de muerte que estas ilustraciones fueran destruidas. Afortunadamente sus deseos no fueron ejecutados, pero hasta fecha relativamente reciente no han vuelto a reproducirse sus dibujos.



Fernand Khnopff, *Degeneración, c.* 1914, pastel, 62,5 × 47,5, colección Nené Withofs, Bruselas.



Aubrey Beardsley, ilustracion para *Lisístrata* de Aristófanes, 1896.

CAPÍTULO XXVI

Secuencias del miedo y la misoginia

El temor a caer en la reiteración es una lógica consecuencia de la reiteración misma del tema de la *femme fatale* sobre el que se insiste *ad nauseam,* pero siendo condición que dimana de la investigación aportar la documentación visual que corrobore la hipótesis origen de la misma, hemos creído conveniente imprimir una cierta agilidad a los análisis de contenido, sin menoscabo de la información puntual de la imagen. Y en una propuesta de recorrido a través de la representación del miedo y la misoginia masculina en las postrimerías del siglo, ha sido posible construir, con parte de las pinturas y obra gráfica ejecutada, una sucesión de momentos, a la manera de una secuencia cinematográfica, en los que, a partir de la escena o relato de la tentación del hombre por la mujer, ésta lo conduce, a través del sometimiento y la explotación, al abismo, y finalmente, a la muerte.

Seducción-tentación

Las tentaciones de san Antonio ha sido otro de los temas que desde siglos atrás ha atraído la atención de los pintores. Bastante olvidado en los periodos que preceden y siguen a la Ilustración, la publicación de la exótica novela de Flaubert *Les tentations de Saint Antoine* (1874), centrada principalmente en la lucha del santo contra los acuciamientos de la carne, despertará un renovado interés de las artes plásticas por el tema. Redon y Khnopff, por ejemplo, acudiendo directamente a la fuente de la novela, representarán, el primero en una litografía y el segundo en una pintura, al personaje de la Reina de Saba, flaubertiana figura femenina de la seducción.

Numerosos artistas vieron en esta historia la oportunidad de representar un asunto erótico basándose en un tema religioso. Además de los dos pintores belgas ya citados, Carolus-Duran, Fantin-Latour, e incluso Cézanne, en una no muy afortunada obra ejecutada hacia 1880, serán algunos de los que recrearán el tema.

Lovis Corinth evoca en un óleo de 1898, a un cómicamente horrorizado san Antonio, ante el acoso de varias atractivas y festivas figuras femeninas que, más que seducir, se diría que se regocijan con el espanto del atribulado anciano. Algunas de las mujeres aparecen acompañadas de los símbolos con los que secularmente se las ha venido representando, la manzana y la serpien-

te. Aunque plásticamente la obra carece de todo interés, Corinth obtuvo éxito con la misma y volvió sobre el tema en varias ocasiones.

Con aquella facilidad para la blasfemia provocativa que le caracterizaba, Félicien Rops, realizó en 1878 (tampoco era la primera vez) su personal visión de las tentaciones del santo. En una cruz, y en la misma posición que un Cristo crucificado, a quien ha desplazado a un lado, una bella mujer, completamente desnuda, sonríe provocativamente al santo que, horrorizado, se aparta con las manos en la cabeza, ante el regocijo del Diablo y la mirada perpleja de un cerdo. Sobre esta obra, Rops escribió a Edmond Picard:

> Voici à peu près ce que je voulais faire dire au bon Antoine par Satan (...) Je veux te montrer que tu es fou, mon brave Antoine, en adorant tes abstractions! Que tes yeux ne cherchent plus dans les profondeurs bleues le visage de ton Christ, ni celui des Vierges incorporelles! Tes Dieux ont suivi ceux de l'Olympe (...) Mais Jupiter et Jésus n'ont pas emporté l'éternelle Sagesse, Venus et Marie l'eternelle Beauté! Mais si les Dieux sont partis, la Femme te reste et avec l'amour de la Femme, l'amour fécondant de la Vie[1].

No sólo san Antonio se ve acosado por la lujuria femenina, también el espiritual caballero medieval en un óleo de Arthur Hacker *(c.* 1894), *La tentación de Sir Percival,* muestra la imagen de una figura masculina absorta en sus meditaciones, rodeada su cabeza con un halo a la manera de un santo, mientras, cerca de él, una figura femenina, con ojos y cuerpo inclinado a la manera de un felino, parece aguardar el momento de iniciar su rito de seducción-agresión.

Bajo el yugo

Hemos tomado este título de un pequeño grabado de Edvard Munch de 1896, en el que aparece en primer plano la imagen de una joven figura femenina tendida desnuda sobre la hierba, observando indiferente cómo más allá, un hombre viejo de blanca barba intenta pasar penosamente por debajo de un yugo, que se halla en medio del estrecho camino al final del cual yace la mujer. Tal vez sea interesante recordar que el yugo es una especie de horca, por la que, en la antigua Roma, hacían pasar sin armas a los enemigos vencidos.

También existen muchos antecedentes visuales de estar bajo el yugo, es decir, bajo el sometimiento de la mujer. Del siglo XV hay varios ejemplos de la humillación y esclavitud de Aristóteles por Filis, la esposa (o amante) de Alejandro el Grande. Asimismo, se realizaron bastantes imágenes de la ido-

[1] Citado en VV.AA., *F. Rops, op.cit.,* pág. 119.

Félicien Rops, *La tentación de san Antonio,* 1878, lápices de colores, 73,8 × 54,3, *Bibliothéque Royale Albert Ier,* Bruselas.



Edvard Munch, *Bajo el yugo,* 1896, grabado, 84 × 44, colección Epstein, Washington D. C.

latría de Salomón, y existe un interesante dibujo de finales del siglo XVI, atribuido por algunos estudiosos a Maerten de Vos, *Alegoría del poder de la mujer,* que revela todo el temor y desconfianza del varón ante una supuesta posesión y utilización del mando por parte de aquella, una vez sometido el hombre a su tiranía. En el centro de este dibujo, una figura femenina, al tiempo que muestra el cetro y el collar de oro de su potestad, mira y alimenta a su hijo a quien ya ha coronado. A sus pies se esparcen, medio rotos, todos los símbolos del poder y la riqueza. Bajo su gobierno, los hombres, no sólo adoran a falsos dioses, como hará el rey Salomón, sino que también pierden su



Maerten de Vos, *Alegoría del poder de la mujer,* finales del siglo XVI, grabado, *Pierpont Morgan Library.*

fuerza, al igual que Sansón bajo Dalila, que aparecen en las imágenes al fondo y a ambos lados de la alegórica figura femenina.

La representación de Heracles, vendido por Hermes a Onfalia, reina de Lidia, quien le obligó a vestirse de mujer y a hacer trabajos propios de este sexo, sedujo en el pasado a Hans Baldung y, más adelante, a Francisco de Goya, que lo representó en el momento de enhebrar atentamente una aguja de coser, bajo la divertida mirada de Onfalia y una doncella. Por su parte, Henry Fuseli, aquel pintor de lo sublime burkeniano, y uno de los primeros en representar con cierta asiduidad la perversidad femenina, nos ofrece su misógina visión de la escena de *Los Nibelungos* en que Brunilda contempla a Gunther, su esposo, suspendido del techo.

Nos ha parecido oportuno comentar, aunque brevemente, estas obras del pasado porque, a diferencia de otras, su reproducción no es frecuente, y porque revelan más palmariamente que otras el ancestral miedo a la mujer.

Ya en el periodo objeto de nuestro estudio, Beardsley realizaría en 1895

un dibujo para la portada de la novela de John Davidson, *The full and true account of the wonderful mission of Earl Lavender,* cuya imagen femenina, azotando con el látigo la espalda desnuda de un hombre humillantemente arrodillado a su lado, evoca, sobre todo, la más popular figura de Wanda, la protagonista de *La Venus de las pieles* de Sacher-Masoch.

A no dudar, a toda esta infinidad de representaciones de mujeres perversas, se añade, además una ambigua dosis de elementos sadomasoquistas, que M. Praz analiza ampliamente[2]. Si damos crédito a sus informaciones y a las de R. Pearsall, parece cierto que la flagelación sexual fue practicada en Inglaterra con bastante frecuencia, lo que explica que, en el resto de Europa, esta costumbre privada fuera conocida como «le vice anglais» (precisamente, todo parece indicar que el poeta Swinburne, uno de los máximos creadores literarios del personaje de la *femme fatale,* tuvo una cierta inclinación por el mismo)[3]. Nada evidencia que Beardsley, que murió temeroso de Dios, se hubiera sentido tentado por tales costumbres, que en Circus Road, en Londres, tenían sus adecuados establecimientos para practicarlas[4], pero es evidente que sus dibujos no revelan la inocencia del desconocimiento del submundo que se agitaba bajo la falsa hipocresía de algunos y la gazmoña pudibundez de otros.

La femme et le pantin

El hombre sometido, el títere en manos del poder de la mujer, fue, como venimos constatando, uno de los fantasmas masculinos del periodo. *La femme et le pantin,* la conocida novela de Pierre Louys, publicada en 1898, debió en gran parte su éxito a que, temáticamente, conectaba con la sensibilidad misógina que estaba en la atmósfera de aquellos años finiseculares en los que culminaba, como traca final, toda una mitología nacida tiempo atrás. Veintidós años antes, Félicien Rops había reflejado los mismos temores en una acuarela de título casi exacto, *La dame au pantin,* en la que una bella joven levanta en alto, a modo de grotesco juguete, un diminuto hombre polichinela. La representación de una minúscula figura masculina subyugada y esclavizada por una mujer ya había tentado a Fuseli (ver ilustración página 127). Su imagen, además de simbolizar la victoria de la juventud sobre la vejez, simboliza la de los sentidos sobre el espíritu y, en particular, la del sexo femenino sobre el masculino[5]. El francés Georges de Feure, cuya obra trata casi exclusivamente el tema de la mujer como ser voluptuoso y satánico, en una portada para la revista *Le Journal des Ventes,* nos ofrece la imagen, dentro del más puro estilo *Art Nouveau,* de una figura femenina de perfil que levan-

---

2 *La carne, la muerte y el diablo, op. cit.,* págs. 429 y ss.
3 R. Pearsall, *op. cit.,* pág. 421.
4 *Ibíd.,* pág. 12.
5 Cfr. *supra.,* pág. 127.

Aubrey Beardsley, esbozo de portada para la novela de John Davidson, *The full and true account of the wonderful mission of Earl Lavender,* 1895.
Procedencia, H. Holstätter, *Aubrey Beardsley.*

ta con sus manos un frasco o jarrón de cristal. Dentro de él, atrapado, un diminuto caballero con armadura gira su rostro hacia la dama que lo observa con curiosa e indiferente atención. Y si L. von Hofmann, con su sarcástico grabado *El valle de la inocencia* (1897), muestra a una jovencísima figura femenina, de ingenuo rostro, jugando con minúsculos hombrecitos, atados con cordeles a los que luego degolla con el cuchillo, M. Lenz y J. Wéber titulan *Marionetas* a sendas obras sobre el tema. La composición de Jean Wéber, un artista simbolista francés, conoció un gran éxito en el Salón de 1900. En un interior donde hay esparcidos toda una serie de títeres, una mujer desnuda, tendida sobre un lecho, aparece absoluta y sensualmente entregada al sueño que sigue al placer satisfecho. Sentado en una silla junto a la cama, un hombre sostiene a una marioneta entre sus manos, a la que mira fija y obsesivamente, y en la que parece reconocerse. Su aspecto severo y el dramatismo de su rostro angustiado contrastan con el abandono casi animal de la mujer.

Hacia el abismo

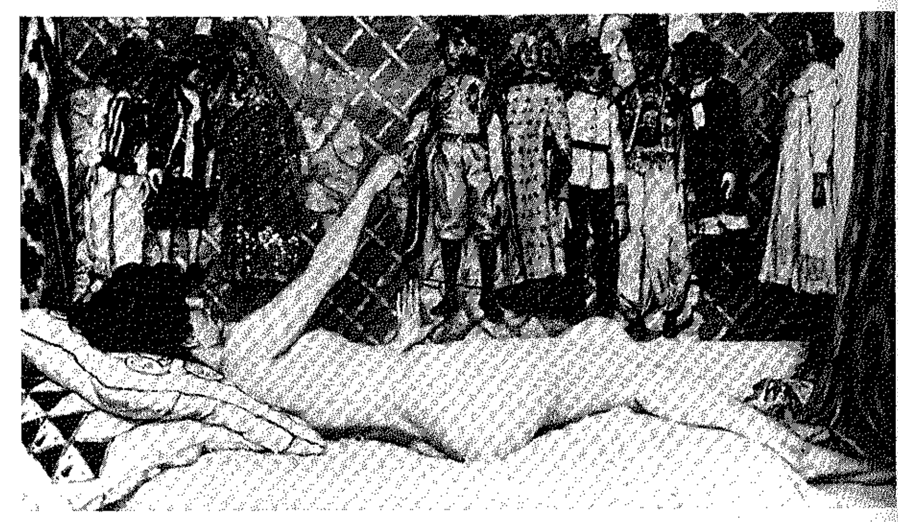
Este es también el título de un cuadro de Henri Martin en el que una figura femenina conduce a una humanidad despavorida hacia su holocausto. Alfred Kubin, original creador de fantásticos y demoníacos dibujos que traducen su pesimista concepción del mundo, realizó, en 1903, el titulado *El destino del hombre*. Un grupo de seres, en el centro de un paisaje de pesadilla, son empujados hacia un oscuro y abismal despeñadero por el enorme rastrillo de un gigante cuya cabeza aparece cubierta por un lienzo. Como en otras obras de este artista, el destino, ciego e inexorablemente fatal, toma la forma de una ciclópea mujer.

J. B. A. Nemoz, exhibió en el Salón de 1890 su óleo *A la orilla del abismo,* en el que un joven, al filo de un despeñadero, se acerca para besar a una mujer que lo está seduciendo con la ayuda de su aliada la serpiente que ya ha anudado, con los anillos de su cola, el brazo derecho del hombre. La figura femenina, que luce una larga cabellera, cuyos extremos enlazan el cuerpo cilíndrico del reptil, fija sus ojos hipnóticos y terribles en el joven, al tiempo que lo va arrastrando hacia el abismo que se abre a sus pies.

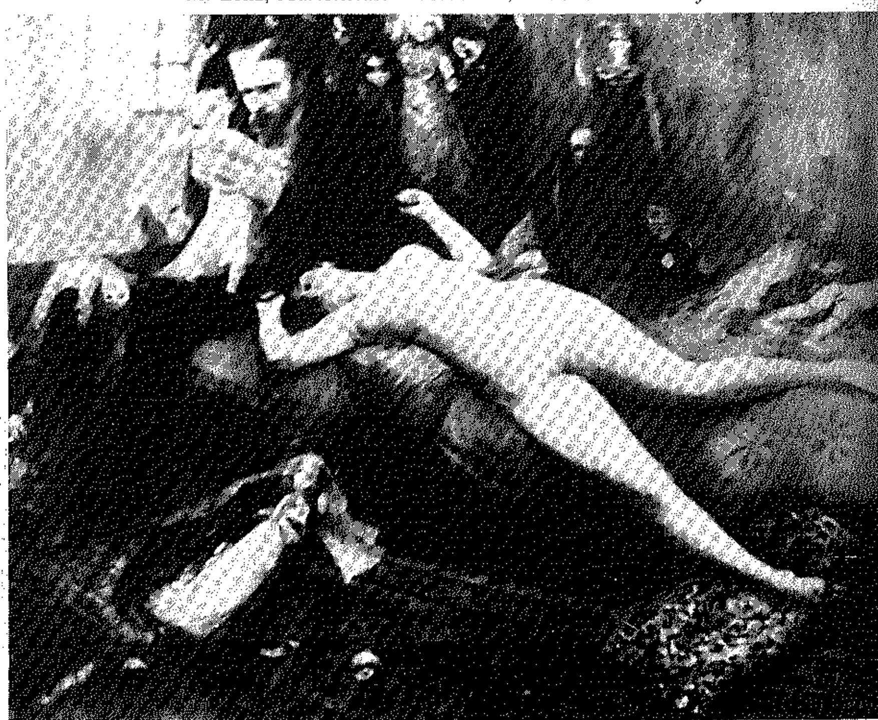
El recurso al símbolo del «descenso», la «bajada», la «caída» a aquel *gouffre,* preocupación constante de los decadentes y simbolistas, también aparece en la literatura: «... plus bas, au fond du gouffre empoisonné, dont, quand on en a une fois respiré l'odeur, on ne remonte jamais plus»[6], comentará el narrador del *Jardin des Supplices.* Y a él se refiere, asimismo, el óleo de Burne-Jones, *En las profundidades del mar* (1885), a cuyo abismo conduce, en mortal abrazo, una mujer-pez a un hombre medio inconsciente, mientras dirige al espectador un amago de victoriosa sonrisa. Tema muy similar

[6] O. Mirbeau, *op. cit.*, pág. 141.

Georges de Feure, cartel publicitario de la revista *Journal des Ventes,* Bruselas.



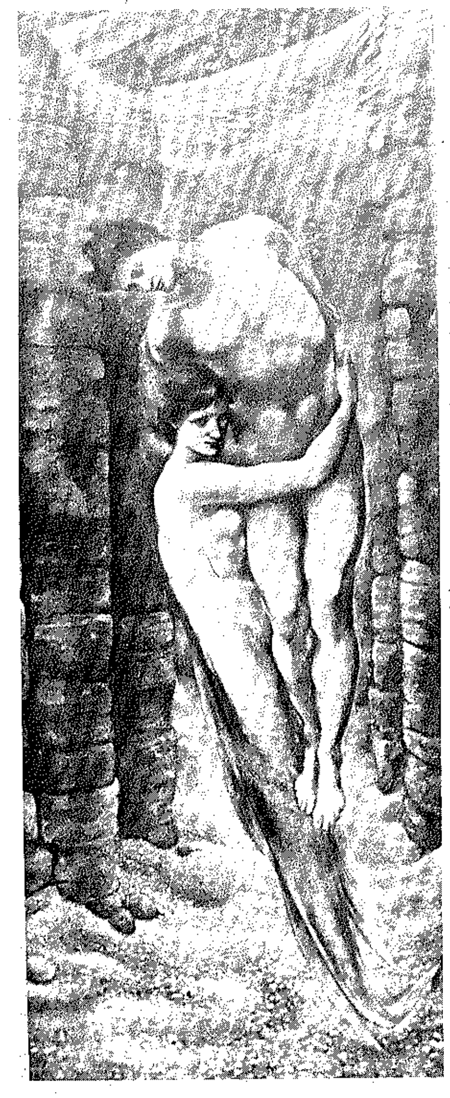
M. Lenz, *Marionetas*. Procedencia, *Eva und die Zukunft*.



Jean Wéber, *Marionetas,* 1900, óleo, 180 × 100, colección Ivette Barrau, París.



J. B. A. Nemoz, *Al borde del abismo*, óleo. Procedencia, catálogo exposición Beaux-Arts, Salón de 1890, París.



Edward Burne-Jones, *En las profundidades del mar,* 1885, óleo, *Lady Lever Art Gallery,* Port Sunlight.

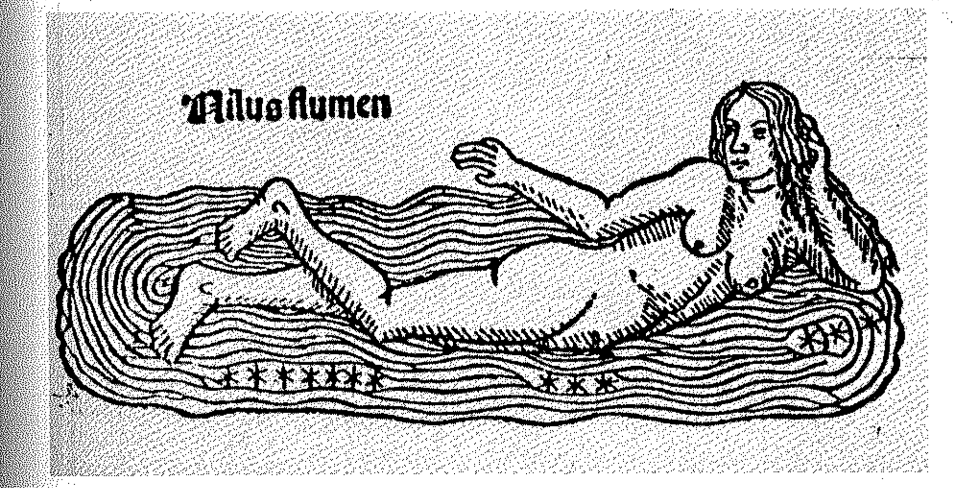
al que presentará, en el Salón de la Société des Artistes Françaises de 1900, G. Wertheimer con su obra *La ola.* El norteamericano Charles Dana Gibson se acerca a este motivo de una manera totalmente distinta y no sin cierta dosis de humor. En su dibujo *En la cresta de la ola* (1900), una impertérrita y segura nadadora observa de reojo, y sin ningún ánimo de acudir en su ayuda, las manos vanamente suplicantes de un hombre, el resto de cuyo cuerpo ya ha desaparecido bajo las aguas.

Hacia este abismo de las profundidades del océano arrastrará también al desemparado náufrago la terrorífica mujer-ola que, como arrolladora y destructiva fuerza de la naturaleza, surge ante él. *El náufrago y el mar* es una ilustración que realizó en 1912 el inglés Arthur Rackham para una edición de *Las fábulas de Esopo.* Como Burne-Jones y otros artistas del periodo (Klimt, Toorop, Schiele), Rackham establece unas relaciones entre la fuerza primigenia del agua y la mujer. El agua, elemento femenino, simboliza la fecundidad, y, como de la madre, de ella surge todo lo viviente (ver grabado de 1511, *Ailus flumen,* del libro de Sideralis, *Abysos).*

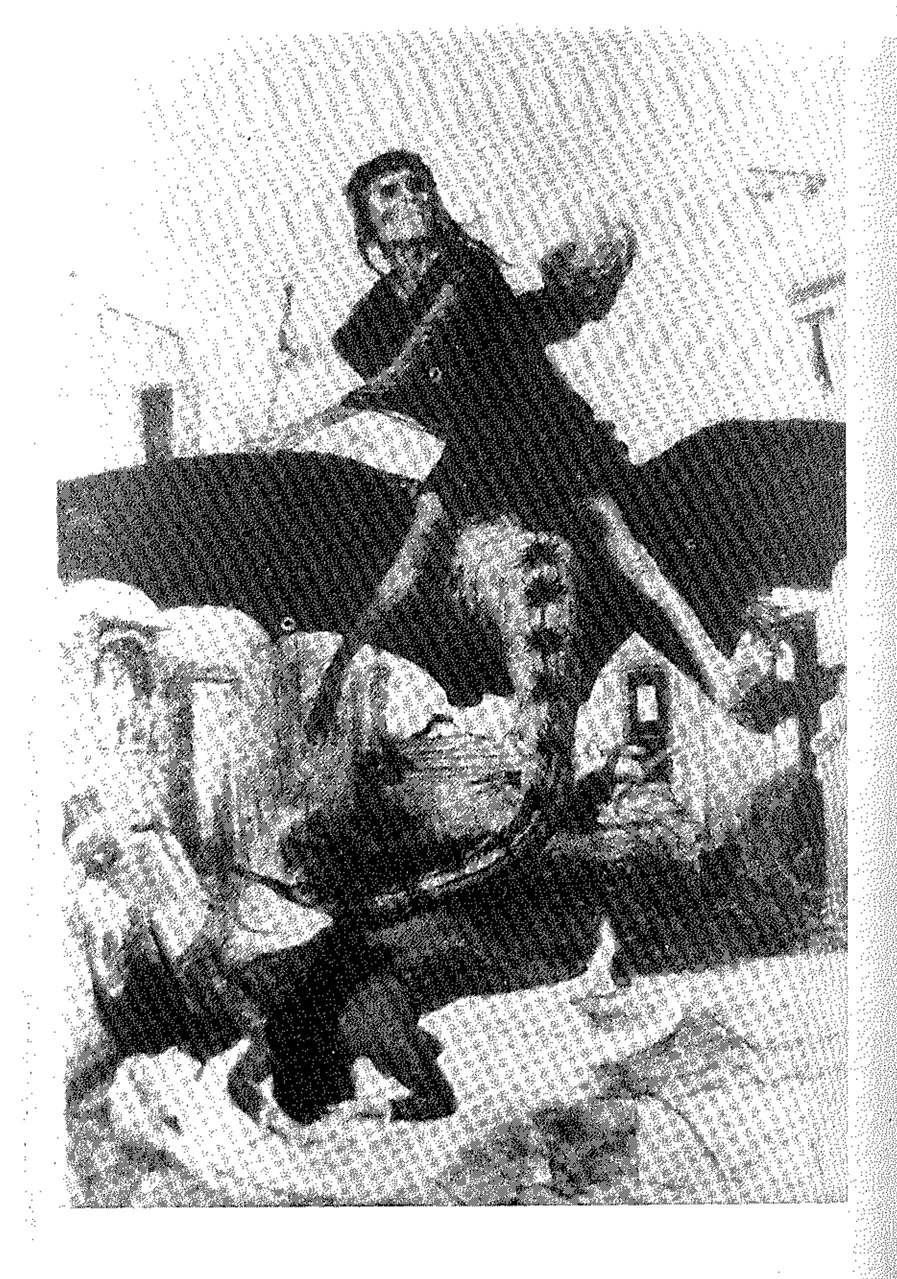
La mujer será, en conclusión, el ser fatal que atrae, persuade y, finalmente, empuja al abismo, que es el sexo, pero también la muerte. La muerte es una mujer. *Madame la mort* la denominará Gauguin en un dibujo de 1891 para ilustrar a Rachilde. No será el único. Böcklin también ve a la Parca como un ser femenino; es la apocalíptica figura que cabalga sobre el monstruo de la peste en *La plaga* (1898). Y femenina es la obscena figura esquelética con ligas y sombrero de flores de *La muerte danzando (c.* 1865) de un Rops que domina el sarcasmo esperpéntico. Lejos de las investigaciones de



Ch. D. Gibson, *En la cresta de la ola,* 1900, dibujo. Procedencia, B. Dijkstra, *Idols of Perversity.*



Aguas, grabado del libro de Sideralis, *Abysos,* 1511.



Arnold Böklin, *La peste,* 1898, óleo, *Museo de Bellas Artes,* Bâle.

un Gauguin y del demonismo baudeleriano de Rops, Charles Schwabe, a quien pertenece el cartel del primer Salón de la Rose Croix, en 1892, (orden que prohibía en sus estatutos la exhibición de pinturas realizadas por mujeres)[7] refleja en su obra, de académica factura, *La muerte del sepulturero* (1895-1900), el espanto del viejo empleado del cementerio al advertir a su lado la siniestra presencia de la muerte bajo la forma de una mujer con largas y afiladas alas que, como tentáculos, intentan apresarlo. De este mismo artista es, asimismo, una de las, probablemente, más desagradables imágenes de la época: *Le crepuscule du soir,* grabado que Schwabe ejecutó para ilustrar una nueva versión de *Les Fleurs du Mal* en 1900. Teniendo bajo sus pies la noche de París, una repugnante y ciclópea mujer, con ojos sin pupilas y la boca como si aullara, sostiene con sus manos como garras pequeños cuerpos de niños muertos, junto a rosarios y ramos de palmas. Apocalíptica visión que alude al caos, al mal y al terror.

Eros y Tánatos

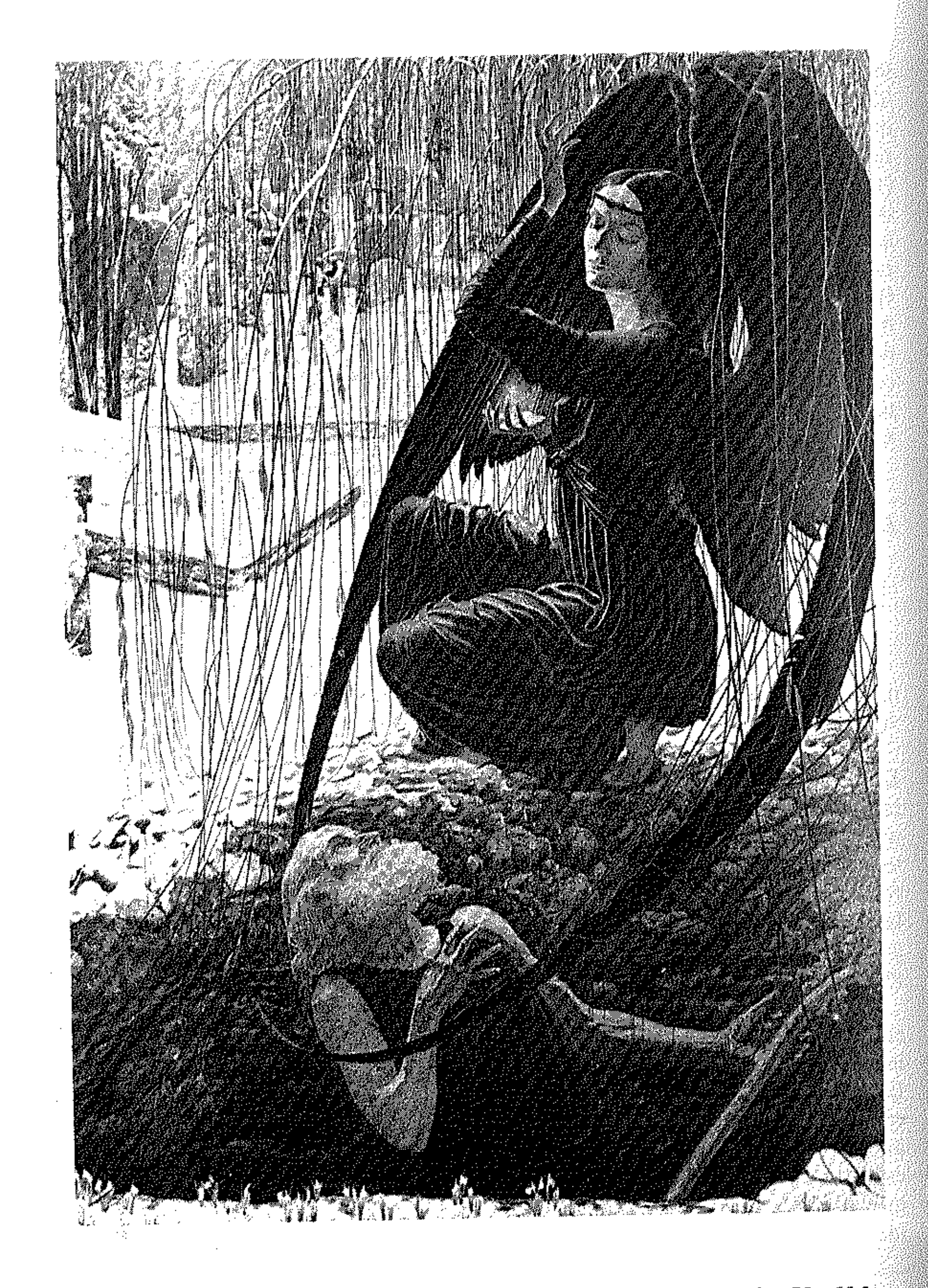
La débauche et la mort sont deux aimables filles...
BAUDELAIRE

Pero, aún más populares que las representaciones que acabamos de comentar, serán las del «coloquio sentimental» entre las dos grandes constantes vitales que son el sexo (mujer) y la muerte: Eros y Tánatos.

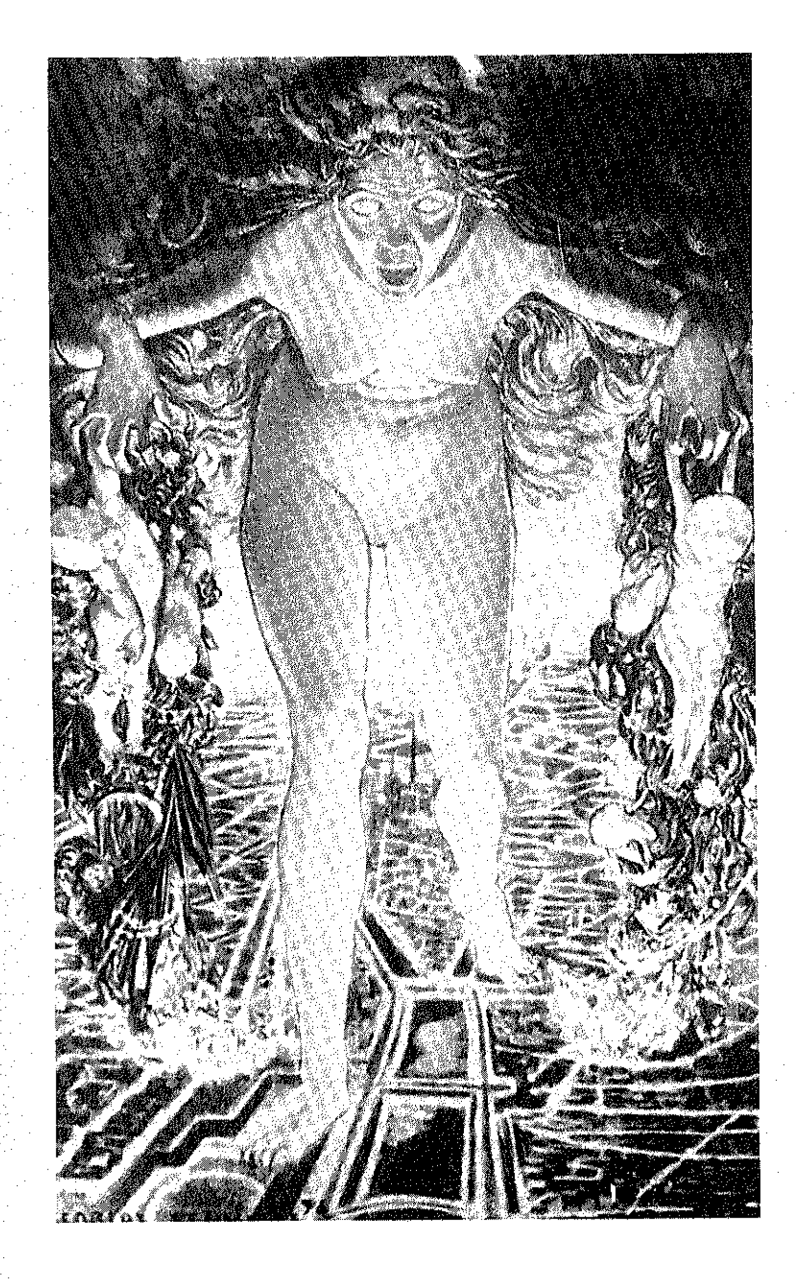
La novia de la muerte es el título que dieron Thomas C. Gotch y Alfred Kublin a sendas obras sobre un mismo tema, si bien con lenguajes plásticos totalmente distintos. La primera es un óleo de 1895 en el que, en medio de una espesura de amapolas, flor que en ocasiones simboliza también la muerte, surge la imagen, de clara influencia prerrafaelita, de una joven de pálido rostro, cubierta por un velo negro transparente que aparta de su rostro. En la segunda, un dibujo simbolista de alrededor de 1900, una alargada y angustiosa figura vestida de novia, con un rostro de boca abierta que parece gemir, aguarda, con un candelabro en la mano, desde lo alto de dos peldaños.

Edvard Munch realizó, a su vez, bastantes obras, estableciendo la relación Eros-Tánatos a la manera de la tradición iconográfica de las *Vanitas* de los siglos XVI y XVII, donde el esqueleto se asocia a la imagen femenina (Hans Baldung Grien: *La muerte y la doncella.* Este es el caso del mortal abrazo entre la mujer y el esqueleto del que hizo varias versiones en la década de los años noventa. También en una litografía de 1899, *El beso de la muerte,* dos cabezas, la de una calavera y una mujer, aparecen unidas, como en un abrazo que viene subrayado por la línea ondulada de la cabellera femenina que enlaza a ambas figuras.

[7] J. Lethève, «Les Salons de la Rose Croix», *Gazette des Beaux Arts,* París, 1960, vol. LVI, pág. 367.

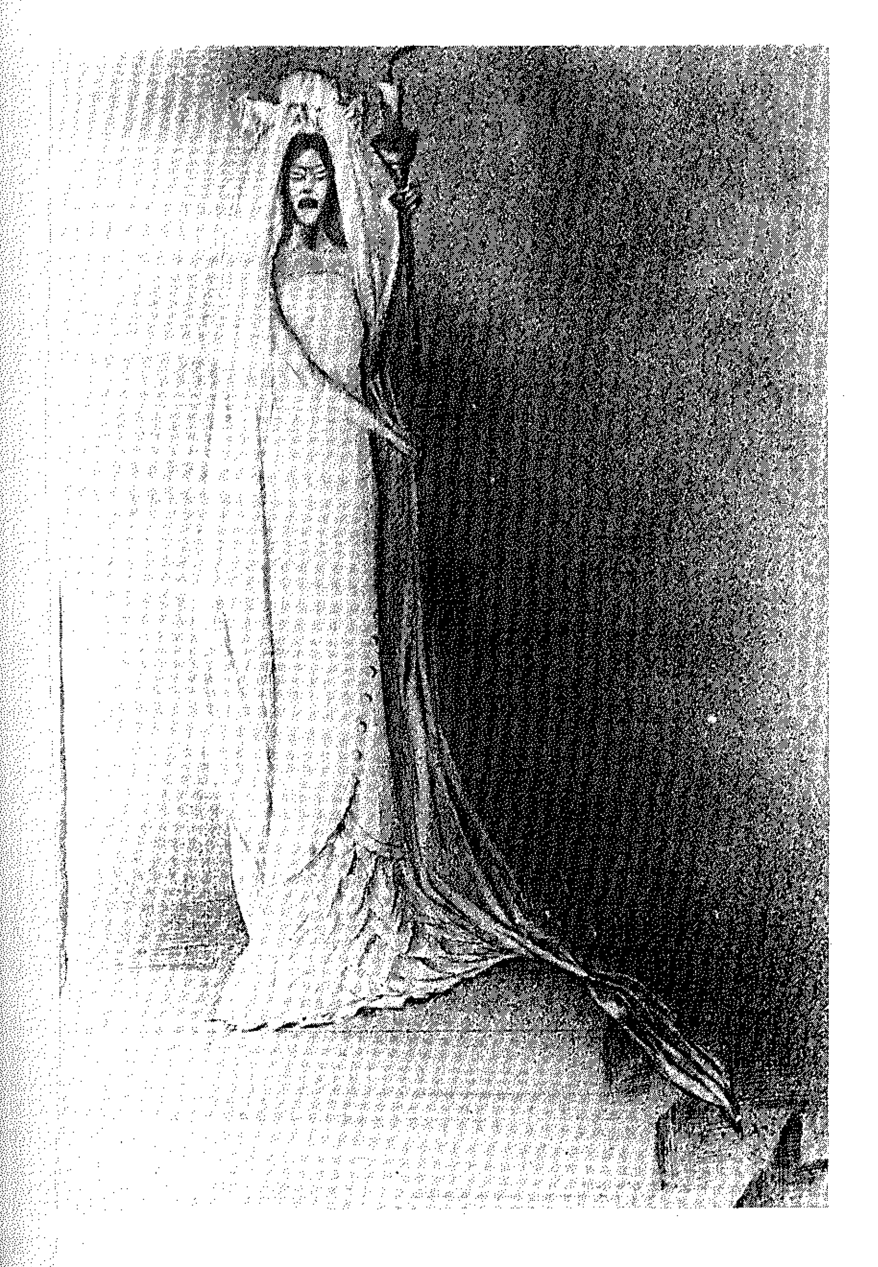


Charles Schwabe, *La muerte del sepulturero,* 1895-1900, acuarela y gouache, 75 × 55,5, *Musée du Louvre,* París.



Charles Schwabe, *El crepúsculo de la noche,* 1900, ilustración para *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire.

Thomas C. Gotch, *La novia de la muerte*, 1895, óleo, colección particular, Birminghan.



Alfred Kubin, *La novia de la muerte*, c. 1900, tinta y aguada, 30,4 × 21,1, *Graphische Sammlung Albertina*, Viena.



Edvard Munch, *La joven y la muerte*, 1894, grabado, 30,5 × 22, *Kommunes Kunstsamlinger*, Oslo.

Finalmente, el artista belga, Armand Rassenfosse, alumno y colaborador de Félicien Rops, realizó en 1898, y también a modo de modernas *Vanitas* unas ilustraciones para una edición de la *Fleurs du Mal*. Se trata de una serie de imágenes compuestas por la pareja formada por un esqueleto y una figura femenina, entre las que destacan *La débauche et la mort sont deux aimables filles* y *La mort*.

A este artista se debe precisamente la imagen, muy significativa, del protagonismo de Baudelaire en la creación del mito de la *femme fatale*. En el óleo *Baudelaire y sus musas* (1931-1932), el poeta aparece en su mesa de trabajo encima de la cual yace una figura femenina desnuda a la manera de una moderna Venus dormida. Mientras tanto, una ondulada serpiente une, como en un círculo de perversa complicidad, los brazos de uno y otro.

El genio castrado

> L'intrusion sériuse de la femme dans
> l'art serait un désordre sans remède.
> G. MOREAU[8].

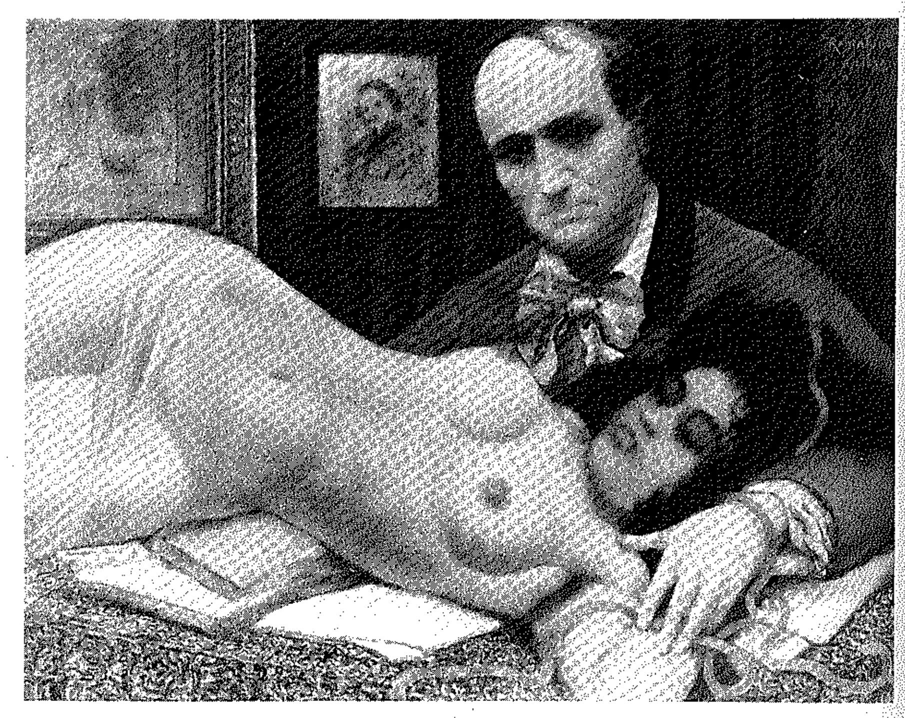
Todo este extenso repertorio de imágenes escritas y visuales sobre la influencia destructiva de Eva oscureció el mito de «la mujer como musa inspiradora del artista», para imponer otra ficción más acorde con los tiempos: «el sexo femenino castra y mata al hombre que hubiera debido inspirar».

Ya en 1810, el doctor francés J. Joseph Virey, en su obra *De l'influence des femmes sur le goût dans la littérature et les beaux arts pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle* (París), atribuía a la intervención femenina la degradación que decía contemplar en el área de la cultura y las artes, y acusaba a la mujer de ejercer una influencia corrosiva y destructiva en el ser creador[9], opinión que, unos años más tarde, vendría también corroborada por Schopenhauer[10] y otros. Freud, a su vez, encontró en los sueños de Ferdinand Lassalle y Eduard Lasker una confirmación de sus propios temores como «hombres de talento» de llegar a malograrse por una mujer[11].

En el campo de la novela, Henry James —cuya vida estuvo siempre ausente de compañías femeninas—, en su obra *La lección del maestro*, pone en boca de un escritor la recomendación a un discípulo de renunciar, en bien del arte, a su amor por una joven. También en *Manette Salomon*, de los hermanos Goncourt, se asiste al triunfo de la mujer a costa del genio que queda domesticado, trivializado y anulado[12].

---

8 *L'assembleur de rêves*, *op. cit.*, pág. 207.
9 P. Darmon, *op. cit.*, pág. 193.
10 *Op. cit.*, pág. 29.
11 C. E. Schorske, *op. cit.*, pág. 212.
12 En *Los papeles de Aspern y otras historias de escritores*, Barcelona, 1978, pág. 163.



Armand Rassenfosse, *Baudelaire y sus musas*, 1931-32, óleo, 70 × 88, colección particular.

Como en *La obra*, de la novela-río *Les Rougon-Marquart* de Zola, la mujer y la pintura aparecen como dos factores que entran en conflicto: el triunfo de la una lleva aparejado el aplastamiento de la otra. Si Manette hace trabajar al pintor Naz de Coriolis sólo por dinero y honores, Christine aleja a Claude Lantier de la pintura y le envuelve, «...en el ardiente hábito donde se desvanecía su voluntad de artista»[13].

Finalmente, Lantier se ahorcará ante el retrato de ella, pintada a modo de extraño ídolo. Su amigo Sandoz, después de quemar esta tela, comentaría a Bongrand: «¡Ah, esa mujer es la que le ha estrangulado! ¡Si usted supiera hasta que punto lo poseía»[14].

Basándose precisamente en la lectura de la novela de los Goncourt, F. Rops realizaría y les dedicaría el dibujo *La parisina* (1867), del que los escritores destacarían su «style macabre»[15].

---

[13] Barcelona, 1966, pág. 156 (1.ª edición 1886).
[14] *Ibíd.*, pág. 389.
[15] VV. AA., *F. Rops, op. cit.*, 104. Cfr. *supra*, pág. 121.



Félicien Rops, *La parisina*, 1867, carboncillo, 56 × 36, *Musées Rayaux des Beaux-Arts*, Bruselas.

También en *Le Calvaire,* Octave Mirbeau analiza paso a paso el envilecimiento de un hombre, con inquietudes de artista, por una depravada mujer, a la que, a su vez, sucumbirá un pintor amigo, a pesar del odio de éste por el sexo femenino: «...des artistes, des hommes de notre race, des grands coeurs, et des grands cerveux perdus, étouffés, vidés, tués...»[16], comentará hablando de la mujer castradora de artistas.

Gustave Moreau, que como Baudelaire y tantos otros, también opinaba que la mujer no estaba hecha para la creación artística, escribió a una amiga en 1858 que, «le mariage éteint l'artiste»[17]. Ya es sabido que ninguno de los dos se casó y es lícito preguntarse si a ello contribuyó, en mayor o menor grado, esta opinión sobre el matrimonio, criterio que, más o menos, también compartieron Corot, Delacroix, Courbet, Chassériau y Degas.

Aunque una imagen específica del hombre creador castrado por una mujer es lógicamente más fácil de proyectar en unas páginas escritas que sobre un lienzo, muchas de las obras del repertorio seleccionado hacen implícita referencia a este varón malogrado por el sexo opuesto. Tal sería el caso de multitud de imágenes de Munch, quien veía a la mujer como un obstáculo a su creación artística.

[16] *Op. cit.*, pág. 74.

[17] Citado por P. L. Mathie, *op. cit.*, pág. 31.

Epílogo

¿Quién teme a la «femme fatale»?

Trivialización y decadencia de la imagen

Alrededor del cambio de siglo, la difusión y la vulgarización del tipo femenino cuyo origen hallamos en los pintores prerrafaelitas, no sólo se había extendido por toda Europa, sino que se había visto reducido a repetido cliché. Aquella imagen misteriosa, al abandonar el siempre mítico espacio, artístico y ser adoptada y utilizada para embellecer los objetos más variados, se vació de contenido, perdió toda tensión y se disolvió en la más absoluta banalidad dentro de aquella «panfeminización» del arte que se produce en la última década del siglo XIX.

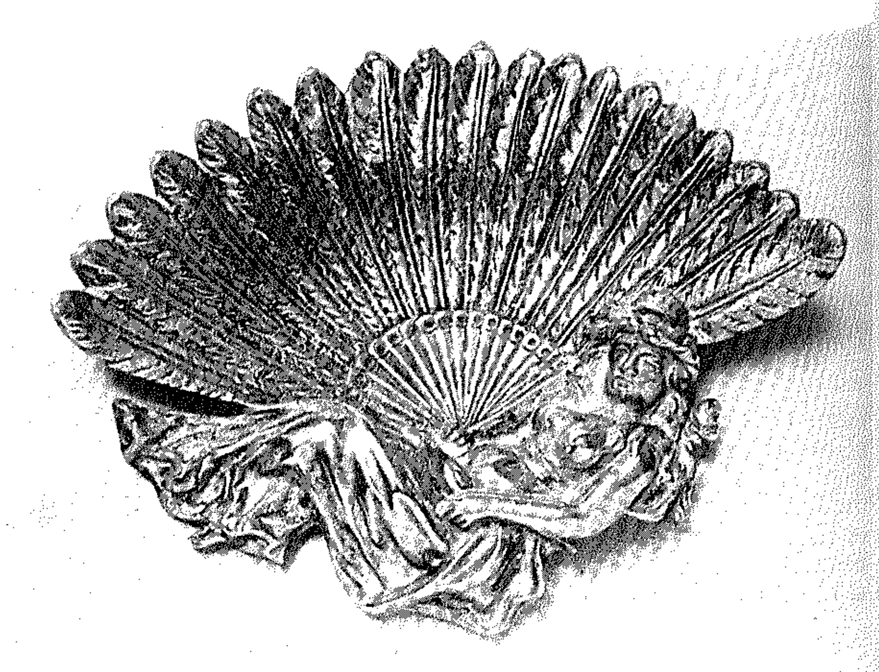
El protagonismo de la mujer como objeto decorativo es tan manifiesto como lo es la casi exclusión de la figura masculina, que, cuando aparece, es representada en papeles de subordinación al ser femenino, o bien como delicado joven —efebo en muchas ocasiones— que nada tiene en común con la realidad cotidiana[1].

El *Art Noveau,* que halla en los contornos del cuerpo y en la cabellera de la mujer esa línea ondulada de la que ha hecho un culto, recurrirá a aquélla para decorar infinidad de propuestas que van desde la arquitectónica hasta la más insignificante del objeto funcional cotidiano. Y una trivial *femme fatale,* si aún podemos considerarla como tal, lo va invadiendo todo: jarrones, joyas, objetos de escritorio, candelabros, pipas, paragüeros, cinturones, abridores, cajas de cigarrillos, calzadores, espejos, relojes, navajas, picaportes, etc...[2]. Una cabeza de mujer de latigueante cabellera, casi siempre realzada con flores, surge de pronto ante el transeúnte en cualquier esquina del paisaje urbano, sobre un portal, encima de una columna adosada,...

Jan Thompson, que considera esta invasión un «curioso fenómeno», opina que: «A woman perched on a pedestal makes for an attractive decoration and her supposedly precarious position poses very little threat to anyon'es vi-

[1] J. Thompson, «The role of woman in the Iconography», *Art Journal,* Nueva York, 1971, vol. XXXI, pág. 158.

[2] Un repertorio de esta abundantísima cantidad de imágenes femeninas, adosadas o formando parte de la decoración de un objeto con finalidad práctica, será recogida fotográficamente por J. Strang, *Working Women,* Londres, 1984.



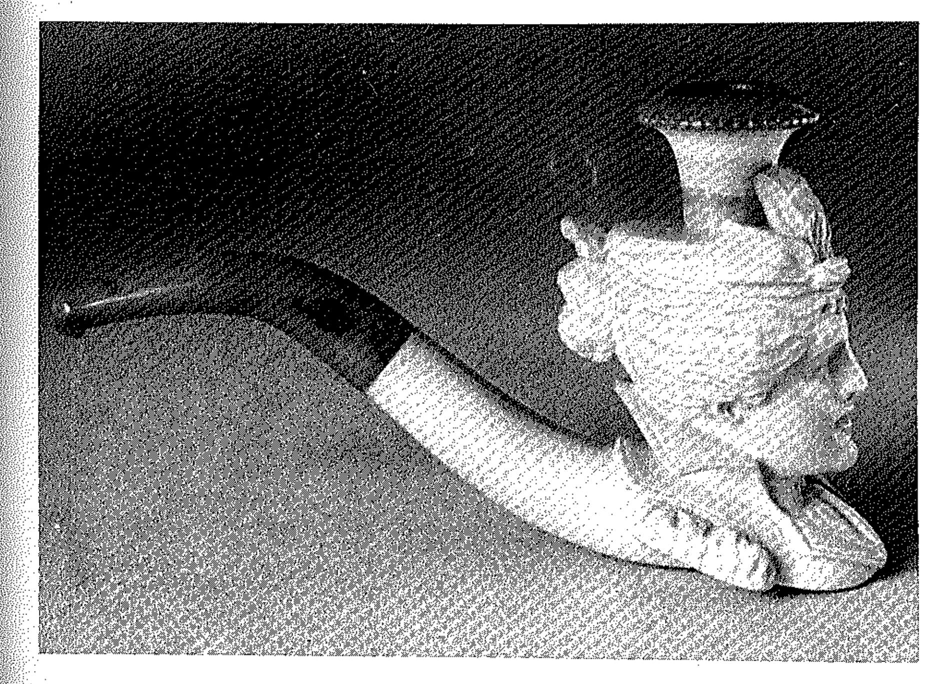
Cenicero de bronce.

rility»[3], afirmación que se presta a especular sobre la hipótesis de si el varón del siglo, temeroso del protagonismo y el poder de la mujer nueva, que tan fielmente le habían estado recordando las imágenes plásticas y literarias de los decadentes, no trató de neutralizarla mediante el recurso a la «inflación». A esta inflación y al peligro que le era inherente contribuyó un factor que se revelará absolutamente desintegrador para el mito de la *femme fatale:* nos referimos a la nueva industria de la publicidad y con ella el rápido crecimiento de las artes gráficas.

El publicista que nace con el nuevo siglo intuyó rápidamente —y su perspicaz intuición sigue rotundamente vigente— la seducción para todo posible comprador de la imagen «vendedora» de una hermosa mujer. De *Princesse Lointaine* (título revelador de una pieza de teatro escrita por Rostand en 1895 para Sarah Bernhardt), de Esfinge hierática, o de perfumada y exótica Salomé, la mujer pasará, en un breve espacio de tiempo, a anunciar las excelencias de un determinado chocolate, cigarrillos o a decorar la cabecera de la lista del menú de cualquier restaurante.

Y durante un periodo, aquella mujer perversa, compañera y confidente

[3] *Op. cit.*, pág. 158.

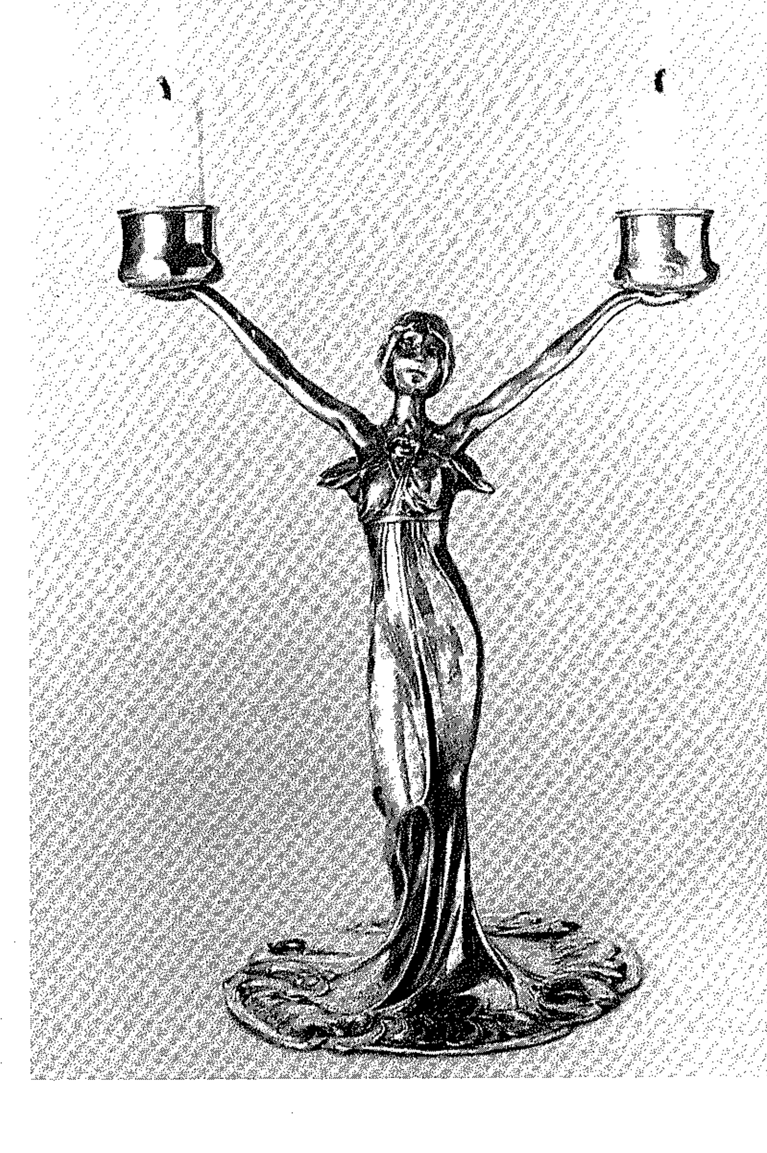


Pipa de porcelana.

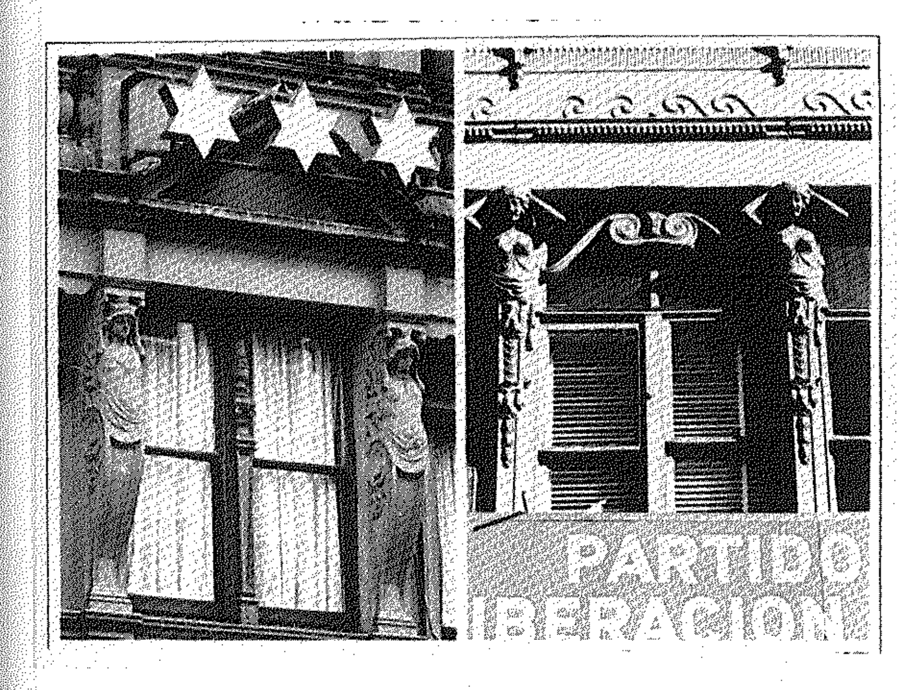
del diablo; aquella mujer-enigma funde su imagen con palabras de reclamo con la publicidad de un crecepelo o de un insecticida al que sirve de soporte, produciéndose una inadecuación tal que, en más de una ocasión, resulta una grotesca incongruencia. Como primer ejemplo, podemos citar el anuncio de automóviles de la empresa Auto-Garage Central de Barcelona. Para comunicar una idea de potencia, junto a la «embriaguez del volante que hace olvidar la angustia de vivir»[4] el dibujante ha representado la imagen de la mujer de aspecto elegante, sensual y enigmático que irónica y paradójicamente anuncia silicatos. Como segundo ejemplo, tenemos el de la figura, aunque algo distante, conduciendo con indiferencia un coche.

A partir de 1900, el proceso de decadencia que hará de la mujer deletérea, de la fatal impenetrable, un cliché *passe-partout,* es imparable, y en esta desintegración, primero del contenido, y después de la imagen misma, tuvieron un protagonismo indiscutible los ilustradores y los cartelistas al servicio de la publicidad. El extraordinario desarrollo del grafismo industrial conllevará una erosión, una usura tan rápida del tema, que, en menos de diez años, el *Art Nouveau* aparecerá agotado, sofocado bajo la proliferación banalizada

[4] C. Quinguer, *Femmes et machines de 1900, op. cit.*, pág. 293.



Candelabro.



Izquierda: Cariátides flanqueando las ventanas del *London Hippodrome*, en la calle Crambourne.

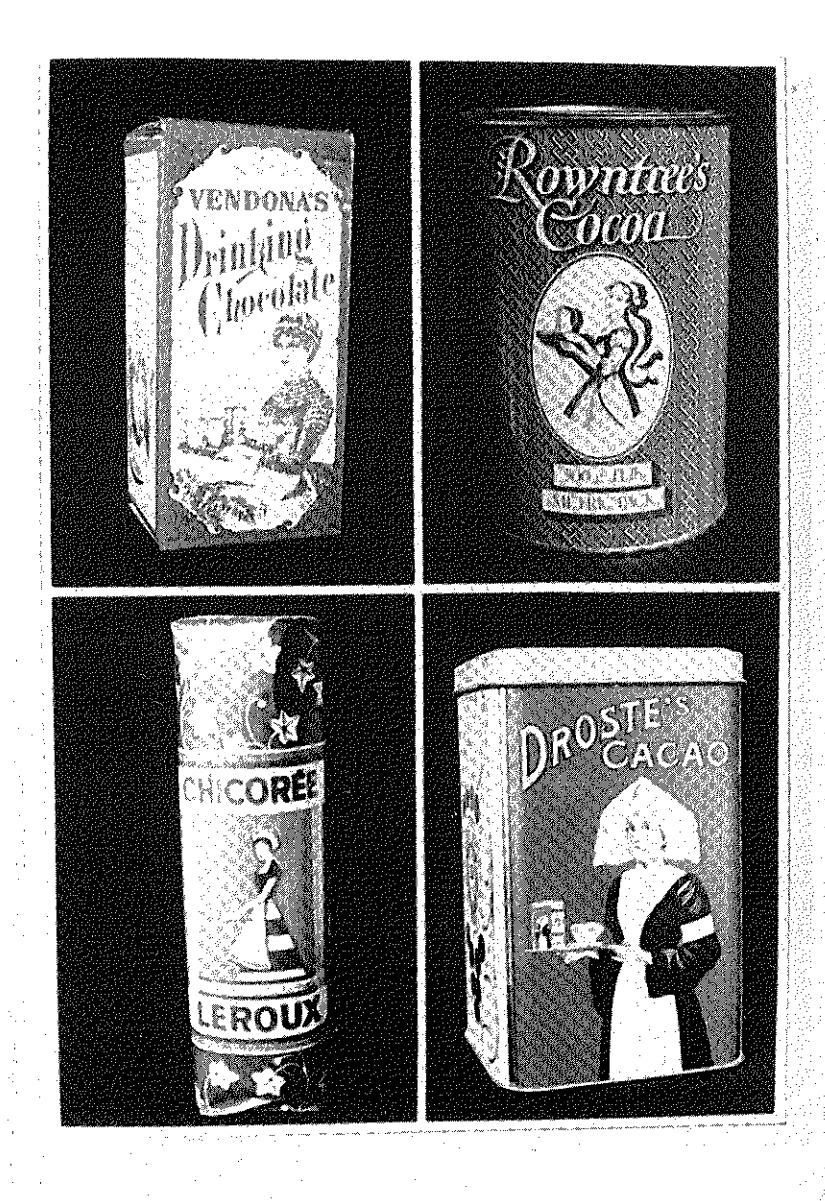
Derecha: Edificio de oficinas en la calle 146 con Broadway, Nueva York.

de sus propias imágenes, entre las que, sepultada, se hundirá la de la *femme fatale.*

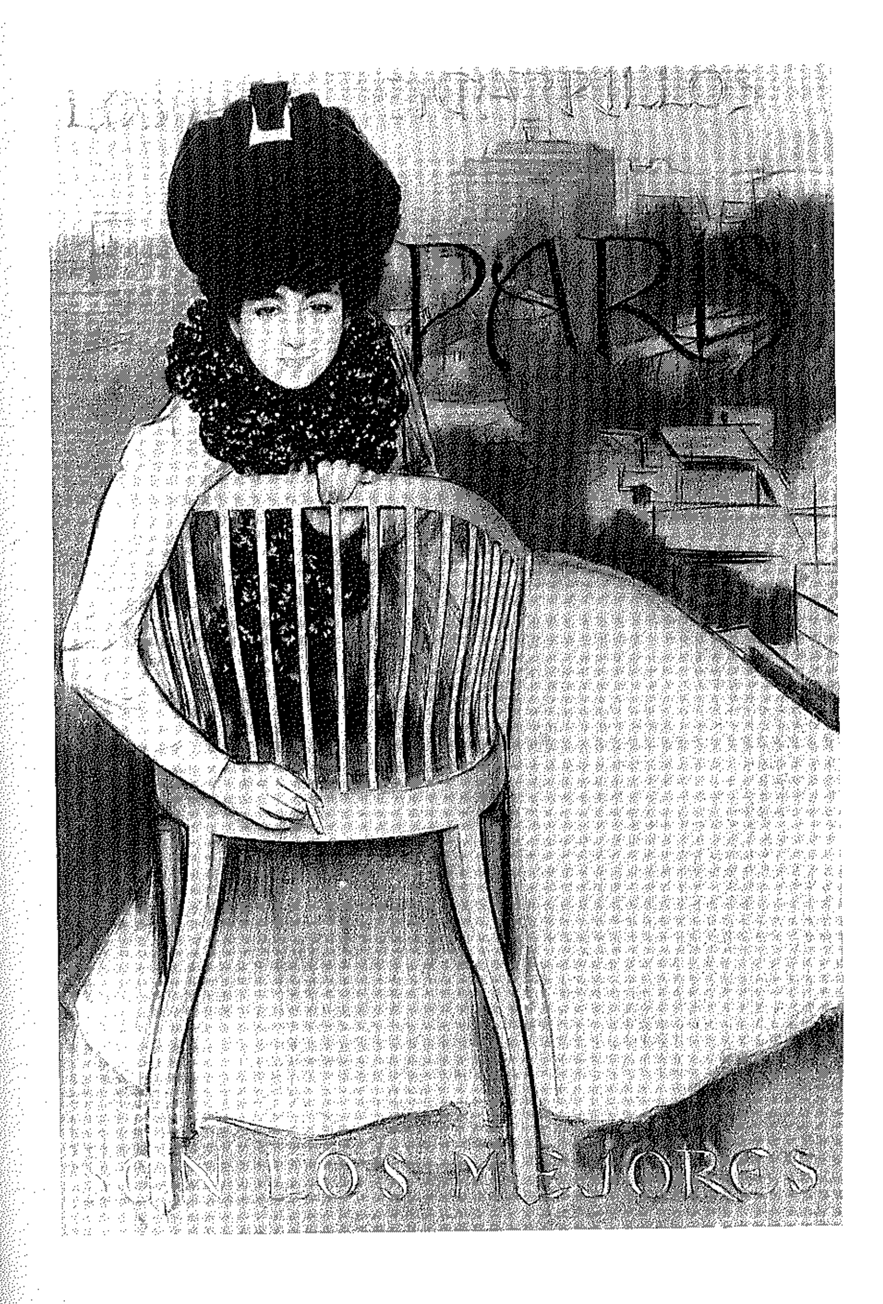
Recuperación por el Star-System

Pero el mito, demasiado reciente aún su recuerdo en la memoria para ser olvidado, iba a encontrar en un breve periodo de tiempo, otro espacio en el que volver a proyectar su fascinación. Si la «inflación» 1900 pareció acabar con la *femme fatale,* en realidad fue sólo momentáneamente, pues la nueva industria del celuloide iba a proporcionarle el marco y la atmósfera adecuados de los que se había visto privada al verse entre la cristalería de un aparador del comedor, reducida a rematar decorativamente con su mítica cabellera y su expresión en éxtasis, el borde de un ovalado frutero de porcelana.

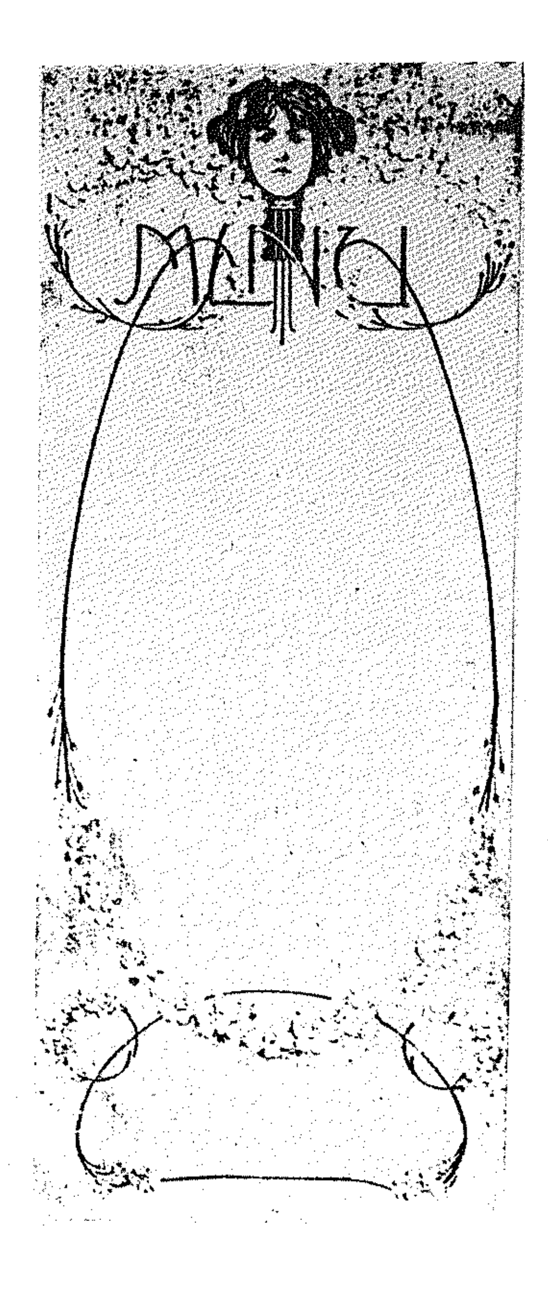
Como pone de relieve P. Jullian, el cine, incluso mejor que la pintura, va



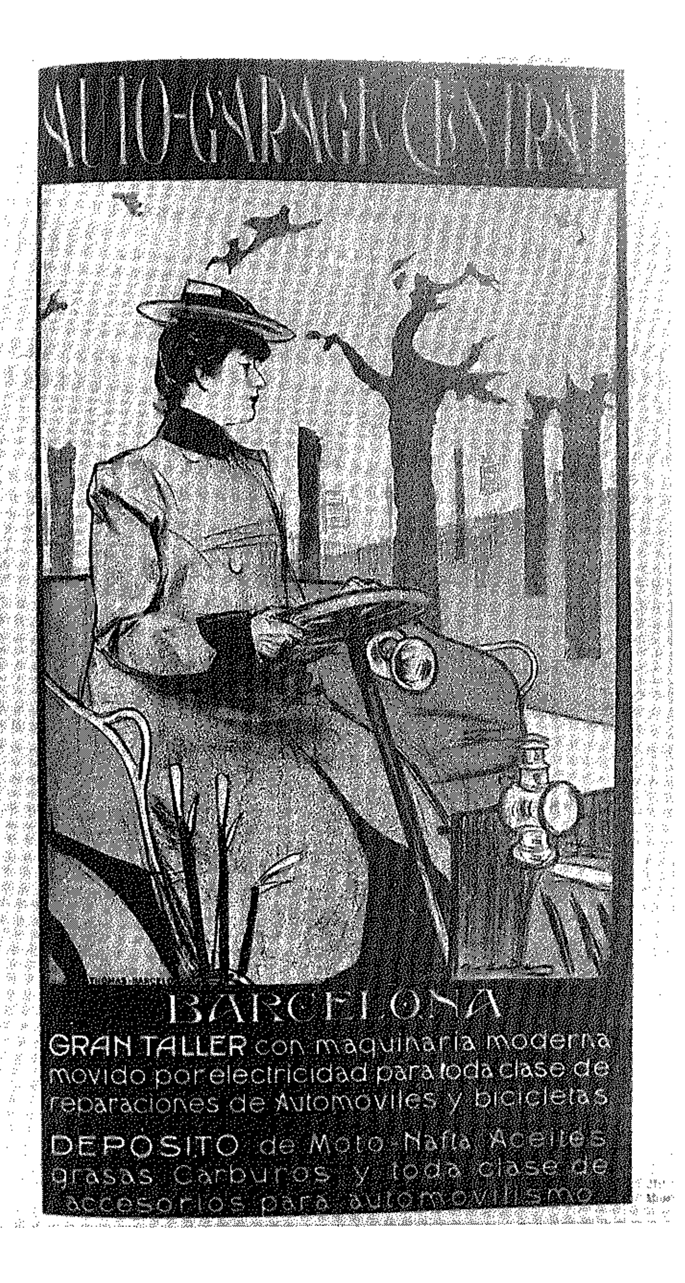
Diferentes paquetes de chocolates.



Publicidad de una marca de cigarrillos.



Menú de la Maison Dorée, 1904.



Anuncio publicitario de una empresa catalana de garajes.



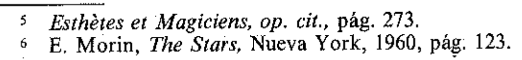
Un anuncio de silicatos.

a ofrecer a un mundo más y más mecanizado las imágenes creadas años atrás por los decandentes y los simbolistas[5].

En el año 1914 los productores norteamericanos van a descubrir el impactante poder de una personalidad a través de la escena y crean el denominado *star system:* Theodosia Goodmann, la hija de un sastre de Cincinnati, al tiempo que es rebautizada Theda Bara (juego de palabras que a la inversa se lee «death arab», es revestida de una nueva y exótica personalidad. A través de los medios de comunicación se informa que es la hija de un «sheik» y de una princesa egipcia, y la actriz en sus cuidadas apariciones ante el público viste atuendos árabes, dice no hablar inglés y cuando recibe a sus admiradores se rodea de una atmósfera de incienso e intensos perfumes orientales. En su primer filme *A fool there was* (1915) interpreta a una pérfida vampiresa que persigue sin piedad a sus víctimas, los hombres. En 1917 Theda Bara, después del éxito de *Cleopatra,* significativo título que la consagraría definitivamente, sería calificada como *La vamp,* la mujer fatal por excelencia[6].

En una foto de 1918, la actriz, con ojos de mirada intensa, casi hipnótica, muestra al espectador, a modo de arma, su larga cabellera que levanta con ambos brazos, imagen que trae a la memoria el óleo *La mujer-alga* (1895), de Thomas Millie Dow, cuya amenaza también parece residir en la cabellera que sostiene con sus manos.

Con Theda Bara, la industria del cine se apropia y reactualiza los mitos que años atrás forjaron una serie de artistas: misteriosas princesas árabes y seductoras reinas egipcias de voraz sexualidad y peligrosa cabellera... Mitos que tanto fascinaron a la sociedad masculina del siglo XIX y que el celuloide les iba a permitir recuperar para alimentar su mundo de quimeras eróticas en la cómplice oscuridad de las salas de los primeros cinematógrafos.



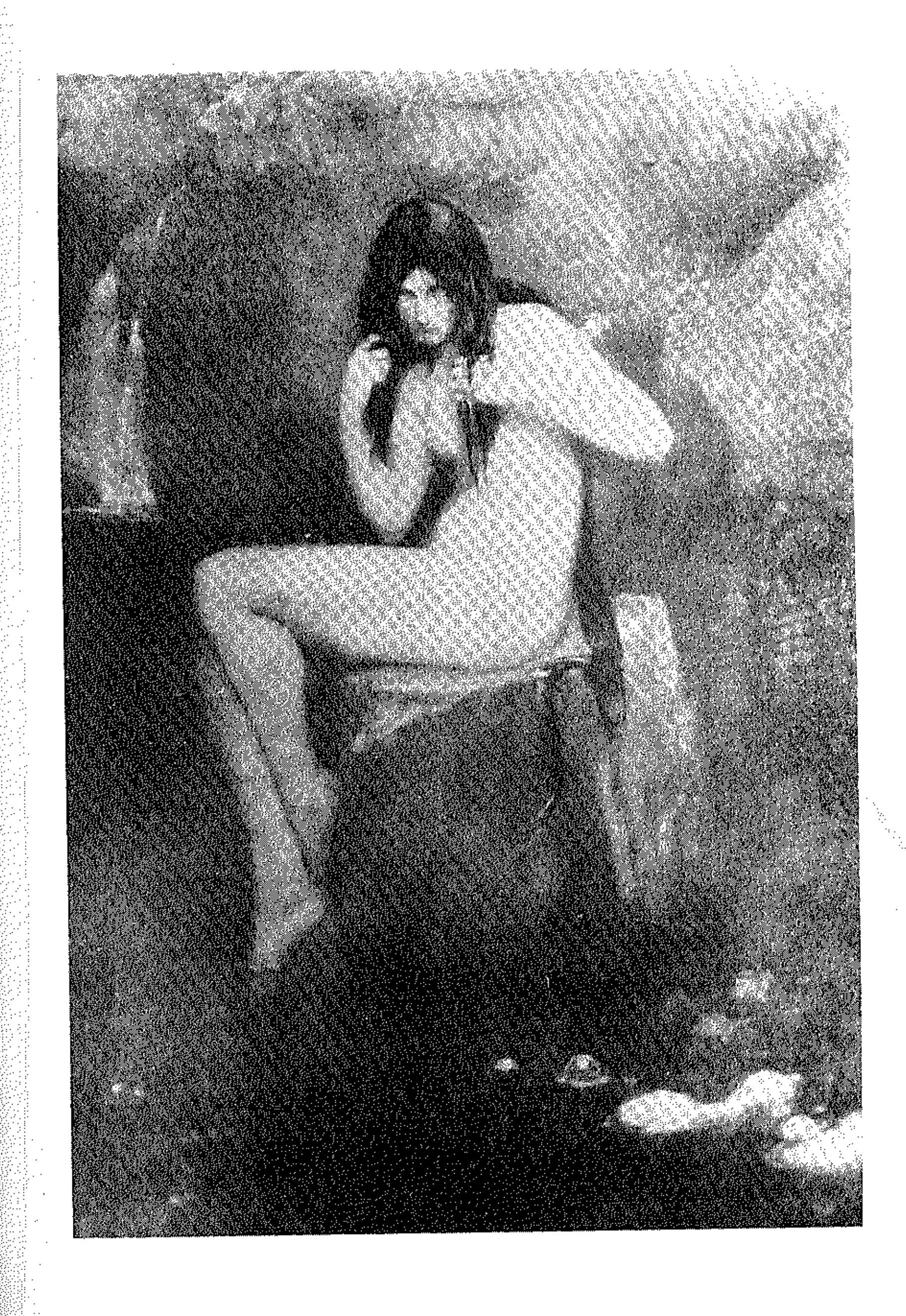
5 *Esthètes et Magiciens, op. cit.,* pág. 273.
6 E. Morin, *The Stars,* Nueva York, 1960, pág. 123.



Theda Bara, imagen del film *Cleopatra,* 1917.



Theda Bara, foto publicitaria.



Thomas Millie Dow, *La mujer alga*, 1895, óleo. Procedencia, *The Birth of the Studio.*

Bibliografía

ALAS, Leopoldo (Clarín), *La Regenta,* Madrid, Alianza ed., 1969.
Alma-Tadema, Nueva York, Rizzoli International Publications, 1977.
ALLEN, V. M., *The femme fatale: A study of the early development of the concept in mid-nineteenth Century Poetry and Painting,* Tesis Doctoral (no publicada), Boston University, 1979.
ARGAN, G. C., *El arte moderno* (2 vols.), Valencia, F. Torres, 1975.
ARON, Jean Paul (bajo la dirección de) *Misérable et glorieuse la femme du XIXe. siècle,* París, Fayard, 1980.
AUBERT, Jean-Marie, *La femme. Antiféminisme et Christianisme,* París, Cerf/Desclés, 1975.
BADE, Patrick, *Femme Fatale. Images of evil and fascinating Women,* Nueva York, Mayflower Books, 1979.
BALAKIAN, Anna, *El movimiento simbolista,* Madrid, Guadarrama, 1969.
BALZAC, Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes,* París, Libraire Générale Française, 1963.
BANKS, J. A. y Olive, *Feminism and Family Planning in Victorian England,* Nueva York, Schoken Books, 1964.
BARBEY D'AUREVILLY, J. A., *Las Diabólicas,* Barcelona, Bruguera, 1984.
Bartsch, The Illustrated, (en curso de publicación), Nueva York, Abaris Books, 1979-1986.
BATAILLE, Georges, *El erotismo,* Barcelona, Tusquets ed., 1980.
— *Las lágrimas de Eros,* Barcelona, Tusquets ed., 1981.
BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes,* París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
BAUMER, A., *Gustav Klimt: Women,* Nueva York, Rizzoli, 1986.
BEARDSLEY, Aubrey, *The Early work of A. Beardsley* (Introducción de H. C. Marillier), Nueva York, Dover Publications, 1967 (reedición de la obra de 1920).
BENSON, Arthur C., *Rossetti,* Nueva York, Macmillan & Co., 1970.
BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe* (2 vols.), París, Gallimard, 1949.
BELL, Quentin, *Victorian Artist,* Londres, Academy Editions, 1967.
BERG, Charles, *The Unconscious Significance of Hair,* Londres, G. Allen & Union Ltd., 1951.
BERNHARDT, Sarah, *Ma double vie. Mémories* (2 vols.), París, Editions des Femmes, 1980.
BERTRANA, Prudenci, *Josafat,* Barcelona, Edicions 62, 1977.
Birth of The Studio (1893-1895), The (Facsímil), Woodbridge, Suffolk, Baron Publishing, s.a.
BLOCH, Ernst, *Richard Wagner,* Barcelona, Labor, 1975.
BOUILLON, Jean-Paul, *Klimt: Beethoven,* Ginebra, Skira, 1986.
BOURET, Jean, *Toulouse-Lautrec,* París, Ed. Aimery Somogy, 1963.

BOWRA, C. M., *La imaginación romántica,* Madrid, Taurus, 1972.
BRADLEY, Ian, *William Morris and his world,* Londres, Thames & Hudson, 1978.
BRIL, J., *Lilith ou la Mère Obscure,* París, Payot, 1984.
BROPHY, B., *Beardsley and his world,* Londres, Thames & Hudson, 1976.
BROUDE, Norma y GARRARD, Mary, D. (editado por), *Feminism and Art History,* Nueva York, Harper & Row Publ., 1982.
CALLU, Martine, *Approche critique du phénomène prostitutionnel parisien de la seconde moitié du XIXe. siècle par le biais d'un ensemble d'images: oeuvres de Constantin Guys, Félicien Rops, Gustave Moreau,* Mémoire de maîtrise, Université François Rabelais, Tours, 1977.
CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo,* Madrid, Alianza, 1979.
CASSOU, Jean, *Redon,* Milán, Fratelli Fabri ed., 1972.
Catálogos exposiciones des Beaux-Arts, París, Librairie d'Art, Salones 1885-1900.
Catálogos exposiciones de la Société des Artistes Françaises, París, Librire d'Art, Salones 1885-1900.
CERDA I SURROCA, María Ángela, *Els Pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols,* Barcelona, Curial, 1981.
CHOPIN, Kate, *El despertar,* Madrid, Hiperión, 1986.
CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos,* Barcelona, Labor, 1979.
CLAIR, Jean (bajo la dirección de), *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse,* París, Ed. du Centre Pompidou, 1986.
CLARK, Kenneth, *Feminine beauty,* Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1980.
— *Ruskin Today,* Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1985.
CLARK, T. J., *The painting of Modern Life,* Londres, Thames & Hudson, 1985.
COMINI, Alessandra, *Gustav Klimt,* Nueva York, George Braziller Inc., 1975.
CORBIN, Alain, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution aux 19e. et 20e. siècles,* París, Ed. Aubier Montaigne, 1978.
CRAWLEY, E. A., *The Mystic Rose,* Londres, Spring Books, 1965.
DALEMANS, Rene, *D'un siècle à l'autre, 1883-1914,* Bruselas, Editions Artis-Historia, 1986.
D'ANNUNZIO, Gabriel, *El triunfo de la muerte,* Barcelona, Editorial Maucci, s.a.
DARIEN, Georges, *Le voleur* (Prefacio de André Breton), París, Julliard, 1964.
DARMON, Pierre, *Mythologie de la femme dans l'Ancienne France,* París, Ed. du Seuil, 1983.
DARWIN, Charles, *Teoría de la evolución,* Barcelona, Península, 1975.
DAYOT, Armand, Prefacio al Catálogo exposición Constantin Guys, París, Galéries Barbazanges, 1904.
DELEVOY, Robert L., *Le Symbolisme,* Ginebra, Skira, 1982.
Dictionnaire des Mythologies (2 vols.), París, Flammarion, 1981.
DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español,* Madrid, Cátedra, 1987.
DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture,* Nueva York, Oxford University Press, 1986.
DUMONT-WILDEN, L., *Fernand Khnopff,* Bruselas, G. van Oest & Cie., 1907.
EEMANS, Nestor, *Fernand Khnopff,* Amberes, Sikkel, 1950.
Encyclopaedia Judaica, Jerusalén, Keter Publishing House, 1982.
EVANS, Richard E., *Las feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia, 1840-1920,* Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1980.
FALCON, C.; FERNÁNDEZ-GALIANO, E. y LÓPEZ, R., *Diccionario de la mitología clásica* (2 vols.), Madrid, Alianza, 1980.

FEUILLET, Octave, *La morte,* París, Calmann Lévy, 1886.
FIGES, Eva, *Il posto della donna nella società degli uomini,* Milán, Feltrinelli, 1970.
— *Actitudes patriarcales: Las mujeres en la sociedad,* Madrid, Alianza, 1972.
FLAMANT-PAPARATTI, Danielle, *Bien-Pensantes, Cocodettes et Bas-Bleus. La femme bourgeoise à travers la presse féminine et familiale,* París, Denoël, 1984.
FLAUBERT, Gustave, *Obras maestras* (Prólogo de Fernando Gutiérrez), Barcelona, Credsa, ediciones y publicaciones, 1972.
— *Madame Bovary* (Introducción de M. Vargas Llosa), Madrid, Alianza ed., 1974.
FLEMING, G. H., *Rossetti and the Pre-Raphaelite Brotherhood.* Londres, Rupert, Hard-Davis Ltd., 1967.
FLETCHER, Ian, *Swinburne. Writers and their work,* The British Council, Longchamp Group Ltd., 1973.
FONTANE, Theodor, *El secreto de Effi Briest,* Barcelona, Planeta, 1965.
FOSSATI, Roberta, *...y Dios creó la mujer. Iglesia, religión y condición femenina,* Barcelona, Appiani, 1979.
FREUD, Sigmund, *Obras completas* (21 vols.) (Prólogo y notas de Ludovico Rosenthal), Buenos Aires, Santiago Rueda ed., 1955.
— *El malestar de la cultura,* Madrid, Alianza, 1970.
— *La interpretación de los sueños* (3 vols.), Madrid, Alianza, 1973.
GAUNT, William, *The Aesthetic Adventure,* Londres, Jonathan Cape, 1945.
The Impressionists, Nueva York, Weathervane Books, 1970.
GAUTIER, Theophile, *L'Art Moderne,* París, Michel Lévy, 1856.
— *Les Beaux-Arts en Europe,* París, Michel Lévy, 1857.
— *Novelas cortas,* Madrid, El Cosmos Editorial, 1886.
— *Grandes novelas históricas. La novela de una momia. Mademoiselle de Maupin,* Barcelona, Printer, 1972.
GENER, Pompeyo, *Literaturas malsanas,* Madrid, Fernando Fé, 1894.
GOETHE, J. W., *Obras literarias* (2 vols.) (Prólogo y notas de R. Cansinos Assens), Madrid, Aguilar, 1944.
— *Fausto,* Madrid, Aguilar, 1955.
— *Obras* (Prólogo y notas de José M. Valverde), Barcelona, Planeta, 1963.
GOETHE, POTOCKI, HOFFMANN, POE y GAUTIER, *El libro de los vampiros,* Barcelona, Fontamara, 1982.
GOLDWATER, Robert, *Symbolism,* Nueva York, Harper & Row, 1979.
GONCOURT, Edmond de, *La ramera Elisa,* Valencia, F. Sempere y Cia., s.a.
GONCOURT, E. y J., *Manette Salomon,* París, Ed. H. Juin, 1979.
— *Diario íntimo (1851-1895),* Barcelona, Alta Fulla, 1987.
GOURMONT, Remy de, *Histoires Magiques,* París, Mercure de France, 1916.
GRAVES, R. y PATAI, R., *Los mitos hebreos,* Madrid, Alianza, 1986.
GREER, Germaine, *The obstacle race. The fortune of women painters and their work,* Nueva York, Farrar Straus Giroux, 1979.
GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana,* Barcelona, Paidos, 1982.
GUSE, Ernst-Gerhard, *Auguste Rodin. Drawings and Watercolours,* Londres, Thames & Hudson, 1985.
HAGGARD, H. Rider, *Ella* (2 vols.), Barcelona, Llibreria Catalònia, s.a.
HAMILTON, George Heard, *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940,* Madrid, Cátedra, 1980.
HAMILTON, Walter, *The Aesthetic Movement in England,* Nueva York, AMS Press, 1971 (Reedición de la obra de 1882).
HARDING, James, *Les peintres Préraphaélites,* París, Flammarion, 1977.

— *Les peintres pompiers. La peinture académique en France,* París, Flammarion, 1980.
HARRISON, Fraser, *The Dark Angel. Aspects of Victorian Sexuality,* Londres, Sheldon Press, s.a.
HARRISON, Martin y WATERS, Bill, *Burne-Jones,* Londres, Barrie & Jenkins, 1973.
HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* (3 vols.), Madrid, Guadarrama, 1971.
HEINE, Heinrich, *Obras,* Barcelona, Ed. Vergara, 1964.
HENDERSON, Marina, *D. G. Rossetti,* Londres, Academy Editions, 1973.
HESS, Thomas B. y NOCHLIN, Linda (eds.), *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970,* Nueva York, Newsweek Inc., 1973.
HINTERHAUSER, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mito,* Madrid, Taurus, 1980.
HODIN, J. P., *Edvard Munch,* Londres, Thames & Hudson, 1974.
HOFSTATTER, Hans H., *Aubrey Beardsley,* Barcelona, Labor, 1980.
— *Gustave Moreau,* Barcelona, Labor, 1980.
— *Historia de la pintura modernista europea,* Barcelona, Blume, 1981.
HONOUR, Hugh, *El Romanticismo,* Madrid, Alianza, 1981.
HORNEY, Karen, *Psicología femenina,* Madrid, Alianza, 1977.
HUGO, Víctor, *Los Miserables,* Barcelona, Bruguera, 1966.
HUSBAND, T. B. y HAYWARD, J., *The Secular Spirit: Life and Art at the End of the Middle Ages,* Nueva York, E. P. Dutton and the Metropolitan Museum of Art, 1975.
HUYGHE, Rene, *La peinture française au XIXe. siècle. Impressionisme et Symbolisme,* París, Flammarion, 1974.
HUYSMANS, J. K., *Certains,* París, Librairie Plon, 1908.
— *L'art moderne,* París, Plon-Nourrit et Cie., 1911.
— *A contrapelo,* Madrid, Cátedra, 1986.
— *Allá lejos,* Barcelona, Bruguera, 1986.
IBSEN, Henrik, *Espectros,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.
— *Casa de Muñecas,* Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
JACKSON, Holbroock, *The Eighteen-Nineties,* Londres, Cape, 1931.
JAMES, Henry, *Las bostonianas,* Barcelona, Seix Barral, 1971.
— *Los papeles de Aspern y otras historias de escritores,* Barcelona, Planeta, 1978.
JANE, J., *Puritan, Rake and Squire,* Londres, Evans, 1950.
JANIK, Allan y TOULMIN, Stephen, *La Viena de Wittgenstein,* Madrid, Taurus, 1974.
JARRET, Derek, *England in the Age of Hogarth,* Frogmore, St. Albans, Paladin, 1976.
JOSE, Pierre, *Le Symbolisme,* París, F. Hazan ed., 1976.
JULLIAN, Philippe, *Esthètes et Magiciens,* París, Librairie Académique Perrin, 1969.
— *The Symbolists,* Oxford, Phaidon Press, 1977.
JULLIAN, Rene, *Les mouvements des arts du romantisme au symbolisme,* París, Albin Michel, 1979.
KAPLAN, Julius, *Gustave Moreau,* Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 1974.
KEATS, John, *Poesía completa* (2 vols.) (edición bilingüe. Traducción Arturo Sánchez), Barcelona, Ediciones 29, Libros Río Nuevo, 1978.
LAFORGUE, Jules, *Moralités Légendaires,* París, Mercure de France, 1964.
LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Los Caprichos de Goya,* Barcelona, G. Gili, 1978.
LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental,* París, Klincksieck, 1973.
LE RIDER, J., *Le cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisemitisme,* París, PUF, 1962.

LEGRAND, Francine-Claire, *Le Symbolisme en Belgique,* Bruselas, Laconti, 1971.
LEVI-STRAUSS, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco* (2 vols.), Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
LEWIS, M. G., *El monje,* Barcelona, Bruguera, 1985.
LITVAK, Lily, *Erotismo fin de siglo,* Barcelona, A. Bosch, 1979.
LOMBROSO, C. y FERRERO, G., *La donna deliquente, la prostituta e la donna normale,* Milán, Frat. Bocca, 1915.
LORRAIN, Jean, *La maison Philibert,* París, Libraire Universelle, 1904.
— *La fin d'un jour,* París, Éditions P. Belfond, 1966.
LOUYS, Pierre, *La femme et le pantin,* París, Albin Michel, s.a.
— *Les Chansons de Bilitis,* París, Charpentier et Fasquelle, 1916.
LUCIE-SMITH, Edward, *Symbolist Art,* Londres, Thames & Hudson, 1986 (Reedición de la obra de 1972).
MACCOLL, D. S., *Life, Work and Setting of Philip Wilson Steer,* Londres, Faber and Faber, 1945.
MACKINTOSH, Alastair, *El Simbolismo y el Art Nouveau,* Barcelona, Labor, 1975.
MALLARME, Stephane, *Obra completa en poesía* (edición bilingüe. Traducción de Pablo Mané), Barcelona, Ediciones 29, Libros Río Nuevo, 1979.
MARCHI, Luigi de, *Sexo y Civilización,* Buenos Aires, Ediciones Helios, 1961.
MARFANY, Joan Lluis, *Aspectes del Modernisme,* Barcelona, Curial, 1978.
MARSH, Jan, *Pre-Raphaelite Women,* Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1987.
MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau,* Fribourg, Office du Livre, 1976.
MAUPASANT, Guy de, *Relatos,* Barcelona, Aguilar, 1965.
— *La casa Tellier y otros cuentos eróticos,* Madrid, Alianza, 1982.
METKEN, Günter, *Los Prerrafaelistas,* Barcelona, Blume, 1982.
MICHELET, Jules, *La femme,* París, Calmann-Lévy, s.a.
MIRBEAU, Octave, *Le Calvaire,* París, Les Éditions Nationales, 1934.
— *Le jardin des suplices,* París, Les Édition Nationales, 1935.
MOREAU, Gustave, *L'Assambleur de Rêves,* écrits complets de Gustave Moreau. (Préface de Jean Paladilhe. Texte établie et annoté par Pierre-Louis Mathieu), París, Fontfroide, Bibliothèque Artistique & Littéraire, L'an MCMLXXXIV.
MORIN, Edgar, *The Stars,* Londres, Calder & Boyards, 1960.
MULLING, Edwin, *The painted witch. Female Body / Male Art,* Londres, Secker & Warburg, 1985.
NEVER, R., LIBERSTON, H. y YOSHIDA, S, *Ukiyo-E. 2000 years of Japanese Art,* Londres, Windward, 1979.
NIETZSCHE, F., *El origen de la tragedia,* Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
— *Así hablaba Zaratustra,* Madrid, EDAF ed., 1971.
NORDAU, Max, *Degeneración,* Madrid, Fernando Fé, 1902.
NOVOTNY, FRITZ, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880,* Madrid, Cátedra, 1978.
ORS, Eugeni D', *La Ben plantada. Gualba, la de mil veus,* Barcelona, Edicions 62, 1980.
OVENDEN, Graham, *Nymphets & Fairies,* Londres, Academy Editions, 1976.
OVIDIO, *Arte de Amar. Las metamorfosis* (traducción, prólogo y notas de F. C. Sainz de Robles), Barcelona, Iberia, 1969.
PANOFSKY, Dora y Erwin, *La caja de Pandora: aspectos cambiantes de un símbolo mítico,* Barcelona, Barral, 1975.
PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología,* Madrid, Alianza, 1980.
PATER, Walter, *El Renacimiento,* Barcelona, Icaria, 1982.
PEARSALL, Ronald, *The worm in the bud. The world of Victorian Sexuality,* Londres, Penguin Books, 1983.

PEDRAZA, Pilar, *La Bella, enigma y pesadilla,* Valencia, Almudín, 1983.
PÉLADAN, Joséphin, *Le vice suprême. Études passionelles de décadence,* París, Librairie des Auteurs modernes, 1884.
— *L'art idéaliste et mystique,* París, E. Sansont et Cie., 1909.
PIERARD, Louis, *Félicien Rops,* Amberes, Sikkel, 1949.
PIRNER, Maxmilian, Catálogo. Galería Národni, Praga, 1987.
PLATÓN, *Obras completas* (Introducción, José Antonio Míguez), Madrid, Aguilar, 1966.
— *El banquete, Fedón, Fedro* (Prólogo de Luis Gil), Madrid, Guadarrama, 1982.
POMEROY, Sarah B., *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres de la Antigüedad clásica,* Madrid, Akal, 1987.
POWER, Eileen (editado por M. M. Postan), *Medieval Women,* Cambridge, Cambridge University Press, 1975.
PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica,* Caracas, Monte Ávila, 1969.
— *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales,* Caracas, Monte Ávila, 1976.
PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu,* París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
QUERÉ-JAULMES, F., *La femme: les grandes textes des Pères de l'Eglise,* París, Ed. du Centurion, 1968.
QUIGUER, Claude, *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession Modern Style,* París, Klincksieck, 1979.
RADFORD RUETHER, Rosemary (Ed.), *Religion and Sexism. Images of woman in the Jewish and Christian Tradition,* Nueva York, Simon & Schuster, 1974.
REUL, Paul, *L'oeuvre de Swinburne,* Bruselas, Les Éditions Robert Sand, 1922.
REWALD, John, *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin,* Madrid, Alianza, 1982.
REYERO, Carlos, *Artistas heterodoxos del siglo XIX: Viajeros de Sodoma,* Comunicación del VI Congreso Español de Historia del Arte, Santiago de Compostela, 1986.
RICHARDSON, Joanna, *Les Courtisanes. La demi-monde au XIXe. siècle,* París, Stock, 1968.
ROSENBLUM, R. y JANSON, H. W., *19th. Century Art,* Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1984.
ROSSETTI, Dante Gabriel (Ed. Oswald Doughty), *Poems,* Londres, J. M. Dent, Everyman's Library, 1961.
ROUSSEAU, J. J., *Emilio o la educación,* Barcelona, Bruguera, 1971.
RIMBAUD, Arthur, *Obra completa. Prosa y poesía* (edición bilingüe. Traducción A. Llorente Díez), Barcelona, Ediciones 29, Libros Río Nuevo, 1981.
RUBIN SULEIMAN, Susan (ed.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives,* Cambridge, Harvard University Press, 1986.
RUSSELL, Bertrand, *Història social de la cultura. Història social de la filosofia* (2 vols.), Barcelona, Edicions 62, 1967.
RUSSELL, Elizabeth, *Utopian Dreams to Dystopian Nightmares. A general survey of Utopias written by women from 1792-1937,* Tesis de doctorado (no publicada), Department of English Language and Literature, Universidad de Barcelona, 1986.
SACHER, MASOCH, Leopold Von, *La Venus de las pieles,* Madrid, Alianza, 1973.
SARTRE, Jean-Paul, *Literatura y Arte,* Buenos Aires, Losada, 1966.

SCARAFFIA, Giuseppe, *La donna fatale,* Palermo, Sellerio editore, 1987.
SCHIFF, G. y VIOTTO, P., *Füseli,* París, Flammarion, 1980.
SCHMUTZLER, Robert, *El modernismo,* Madrid, Alianza, 1980.
SCHOPENHAUER, A., *El amor, las mujeres y la muerte,* Barcelona, Nauta, 1973.
SCHORSKE, Carl E., *Viena Fin-de-siècle,* Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
SHAW, George Bernard, *Hombre y Superhombre,* Buenos Aires, Sudaméricana, 1950.
SHORTER, Edward, *Naissance de la famille moderne,* París, Ed. du Seuil, 1977.
SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas,* Barcelona, Muchnik, 1980.
SPAANSTRA-POLAK, Bettina, *Le Symbolisme,* Amsterdam, J. M. Meulenhaoff, 1967.
SALDING, Frances, *Magnificent Dreams. Burne-Jones and the late Victorians,* Nueva York, E. P. Dutton, 1978.
STANG, Ragna, *Edvard Munch,* Oslo, H. Aschehoug & Co., 1977.
STEFANO, Eva di, *Il Complesso di Salomè. La donna, l'amore e la morte nella pittura di Klimt,* Palermo, Sellerio, 1985.
STOKER, Bram, *Drácula,* Barcelona, Bruguera, 1973.
STRANG, Jessica, *Working Women. A photographic Collection of women with a purpose,* Londres, Thames & Hudson, 1984.
SURTEES, Virginia, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti* (A Catalogue Raisonné), (2 vols.), Oxford, Clarendon Press, 1971.
STRINDBERG, A., *El padre* (Carta-prólogo de E. Zola), Barcelona, Centro Editorial Presa, s.a.
— *La señorita Julia,* Barcelona, Printer, 1974.
SWINBURNE, A. C., *Poèmes et Ballades* (Introducción de Guy de Maupassant. Traducción de Gabriel Mourey), París, Albert Savine Éditeur, 1891.
TOLSTOI, L., *Anna Karenina,* Barcelona, Castell y Moretón, 1981.
TSCHUDI-MADSEN, Stephen, *Art Nouveau,* Madrid, Guadarrama, 1969.
VALDAGNE, Pierre, *Mon fils, sa femme et mon amie,* París, Ollendorf, 1904.
VALLE-ICLÁN, Ramón del, *Obras escogidas* (Prólogo de R. Gómez de la Serna), Madrid, Aguilar, 1965.
— *La cara de Dios,* Madrid, Taurus, 1972.
VV. AA., *Androgyn, Catálogo exposición, Berlín, Berliner Kunstverein,* 1987.
VV. AA., *E. Burne-Jones. Painting, Graphic and Decorative Work. 1833-1898,* Catálogo exposición, Londres, Arts Council of Great Britain, 1975.
VV. AA., *Cuentos fantásticos del XIX* (recopilados por Italo Calvino), Madrid, Siruela, 1987.
VV. AA., *The Earthly Chimera and the Femme Fatale. Fear of woman in Nineteenth Century Art,* Catálogo exposición, Chicago, The David & Alfred Smart Gallery, The University of Chicago, 1981.
VV. AA., *Estetas y Decadentes,* Madrid, J. Tablate Miquis, 1985.
VV. AA. *Europa 1900. Peintures, dessins, sculptures, bijoux,* Catálogo exposición, Bruselas, Musée des Beaux-Arts, 1967.
VV. AA., *Eva und die Zukunft,* Catálogo exposición, Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, 1986.
VV. AA., *The Goddes and the Slave: Women's in Nineteenth Century Art,* Catálogo exposición, Nueva York, Hammer Galleries, 1977.
VV. AA., *Historia de la Literatura Universal* (8 vols.), Barcelona, Planeta, 1986.
VV. AA., *Historia del Mundo* (5 vols.), Barcelona, Salvat, 1965.
VV. AA., *Historia Universal* (10 vols.), Barcelona, Salvat, 1980.
VV. AA., *La imagen de la mujer en el arte español,* Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, organizadas por el Seminario de Estudios de

la Mujer, de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1984.
VV. AA., *Fernand Khnopff,* Catálogo exposición, París, Musée des Arts Décoratifs, 1979.
VV. AA., *Manet, 1832-1883,* Catálogo exposición, París, Grand Palais, 1983.
VV. AA., *Edvard Munch,* Catálogo exposición, París, Musée National d'Art Moderne, 1974.
VV. AA, *Edvard Munch. Symbols & Images,* Catálogo exposición, Washington, National Gallery of Art, 1978-1979.
VV. AA., *Munch, 1863-1944,* Catálogo exposición, Barcelona, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 1987.
VV. AA., *Narraciones fantásticas. Antología,* Barcelona, L. de Caralt, 1978.
VV. AA., *Post-Impressionism. Cross-Currents in European Painting,* Catálogo exposición, Londres, Royal Academy, 1979-1980.
VV. AA., *The Pre-Raphaelites,* Catálogo exposición, Londres, Tate Gallery, 1984.
VV. AA., *Félicien Rops,* Catálogo exposición, Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1985.
VV. AA., *El sacro e il profano n'ell arte dei Simbolisti,* Catálogo exposición, Turín, Gallería Civica d'Arte Moderna, 1969.
VV. AA., *El Simbolismo. Soñadores y Visionarios,* Madrid, J. Tablate Miquis, 1984.
VV. AA., *El Simbolismo en la pintura francesa,* Catálogo exposición, Barcelona Museo de Arte Moderno, 1972-1973.
VV. AA., *Philip Wilson Steer,* Catálogo exposición, Cambridge Fitzwilliam Museum, 1986.
VV. AA., *Symboles et Realités. La peinture allemande, 1848-1905,* Catálogo exposición, París, Muesée du Petit Palais, 1984-1985.
VV. AA., *Le Symbolisme en Belgique,* Catálogo exposición, Tokio, Musée National d'Art Moderne, 1982-1983.
VV. AA., *Le Symbolisme en Europe,* Catálogo exposición, Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1976.
VV. AA., *Le Symbolisme et la femme,* Catálogo exposición, París, Délégations a l'action artistique de la ville de París, 1986.
VV. AA., *James Tissot. 1836-1902,* Catálogo exposición, París, Musée du Petit Palais, 1985.
VERGO, Peter, *Art in Vienna, 1898-1918,* Londres, Phaidon Press, 1975.
VERLAINE, Paul, *Oeuvres poétiques complètes* (Texte établi et annoté par Y. G. Le Dantec), París, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1962.
VILLAVERDE, Mª José, *Rousseau y el pensamiento de las Luces,* Madrid, Tecnos, 1988.
WALD LASOWSKI, Patrick, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIXe. siècle,* París, Gallimard, 1982.
WALDBERG, Patrick, *Eros Modern Style,* París, J. J. Pauvert, 1964.
WEBB, Peter, *The erotic Arts,* Boston, Nueva York Graphic Society, 1975.
WEDEKIND, Frank, *Lulú. El espíritu de la tierra. La caja de Pandora,* Barcelona, Icaria, 1980.
WEININGER, Otto, *Sexo y carácter,* Barcelona, Península, 985.
WILDE, Oscar, *Obras. Novelas y poemas en prosa* (Prólogo y traducción R. Gómez de la Serna), Madrid, Biblioteca Nueva, 1947.
— *Salomé* (Ilustraciones de A. Beardsley), Barcelona, Lumen, 1979.
WILLIAMSON, Audrey, *Artist and Writers in revolt. The Pre-Raphaelites,* Vancouver, David & Charles Ltd., 1976.

Woman's Encyclopaedia of Myths and secrets, The (Edited by Barbara Walker), Nueva York, Harper & Row, 1983.
WOOLF, Virginia, *Una habitación propia,* Barcelona, Seix Barral, 1967.
ZOLA, Émile, *La obra,* Barcelona, Lorenzana, 1966.
— *Nana,* Barcelona, Credsa, ediciones y publicaciones, 1967.
ZOLLA, Elémire, *The Androgyne,* Londres, Thames & Hudson, 1981.

REVISTAS

ALLEN, V. M., «One Strangling Golden hair: Dante Gabriel Rossetti's Lady Lilith», *The Art Bulletin,* Nueva York, 1984, vol. 66, núm. 2, junio, págs. 285-294.
ATTWOOD, Philip, «María Zambaco: Femme Fatale of the Pre-Raphaelites», *Apollo,* Londres, 1986, julio, págs. 31-34.
AURIER, G. Albert, «Renoir», *Mercure de France,* París, 1891, núm. 20, agosto, págs. 103-106.
BIALOSTOCKI, Jan, «Jardin des délices: images de désir dans l'art du XIXe. siècle», *Revue de l'Art,* París, 1986, núm. 74, págs. 13-20.
GARCÍA DOMÍNGUEZ, Pedro, «Occitania: Amor cortés y gnosis cátara», *Album,* Madrid, 1986, núm. 5, octubre, págs. 73-81.
GUILLAUME, Jean, «Cleopatra nova Pandora», *Gazette des Beaux-Arts,* París, 1972, VI période, tome LXXX, octobre, págs. 185-194.
HINTERHAUSER, Hans, «La rebelión de los Dandies», *Album,* Madrid, 1987, núm. 11, abril, págs. 73-83.
HOFFMANN, Edith, «Notes on the iconography of Félicien Rops», *Burlington Magazine,* Londres, 1981, vol. 123, núm. 937, abril.
HOLTEN, Ragnar Von, «Le dévéloppement du personnage de Salomé à travers les dessins de Gustave Moreau», *L'Oeil,* París, 1961, núms. 79-80, julio-agosto, págs. 45-51.
IRONSIDE, Robin, «The Art criticism of Ruskin», «Gustave Moreau and Burne-Jones», «Arnold Böcklin», «Walter Pater», «The artistic vision of Proust», «Aubrey Beardsley», *Apollo,* Londres, 1975, vol. 101, marzo, págs. 163-214.
KOCH, Robert, «The poster movement and Art Nouveau», *Gazette des Beaux-Arts»,* París, 1957, tome 50, pág. 290.
KUNH-REGNIER, I., «Egon Schiele», *Beaux-Arts,* Levallois, Hors-Série, 1986, págs. 56-60.
LETHEVE, Jacques, «La connaissance des peintres préraphaélites anglais en France», *Gazette des Beaux-Arts,* París, 1959, vol. 53, pág. 315-327.
— «Les Salons de la Rose Croix», *Gazette des Beaux-Arts,* París, 1960, vol. 56, págs. 363-374.
MATHIEU, Pierre-Louis, «Gustave Moreau amoureux», *L'Oeil,* París, 1974, núm. 224, marzo, págs. 28-33 y 73.
MEYERS, Jeffrey, «Huysmans and Gustave Moreau», *Apollo,* Londres, 1974, vol. 99, enero, págs. 39-44.
NEAD, L, «Woman as temptress. The siren and the mermain in Victorian painting», *Leeds Art Calendar,* Leeds, 1982, núm. 91, págs. 5-20.
— The Magdalen in modern time: the mythologie of the fallen woman in Pre-Raphaelite painting», *Oxford Art Journal,* Oxford, 1984-1985, núm. 1, pág. 7.
NORA, Françoise, «Degas et les maison closes», *L'Oeil,* París, 1973, núm. 219, octobre, págs. 27-30.

PEDRAZA, Pilar, «El canto de las Sirenas», *Fragmentos,* Madrid, 1985, núm. 6, octubre, págs. 28-38.
PEIGNOT, J., «Du sexe des Sphinx», *L'Oeil,* París, 1968, núm. 168, mayo, págs. 13-20.
PETERSON, Carl, «Rossetti and the Sphinx», *Apollo,* Londres, 1967, vol. 85, enero, págs. 48-53.
PINCUS WITTEN, Robert, «The Iconography of Symbolist Painting», *Artforum,* Nueva York, 1970, enero, págs. 56-62.
REVERSEAU, Jean-Pierre, «Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du XIXe. siècle», *Gazette des Beaux-Arts,* París, 1972, VI période, tome LXXX, septiembre, págs. 173-183.
SOBREGRAU, C. de, «Sirenas; ninfas y diosas de las aguas», *Album,* Madrid, 1986, núm. 5, octubre, págs. 25-30.
THOMPSON, Jan, «The role of woman in the iconography of Art Nouveau», *Art Journal,* Nueva York, 1971-1972, vol. XXX 1/2, págs. 158-167.
VV. AA., «L'impietratrice» en *FMA,* Milán, núm. 64, septiembre, 1988, págs. 47-70.
VV. AA., «Mysticism and Occultism in Modern Art», *Art Journal,* Nueva York, 1987, spring, vol. 46, núm. 1.
VOGEL, Lisa, «Erotica, the Academy and Art Publishing: A Review of Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970, New York, 1972», *Art Journal,* Nueva York, 1976, núm. 35/4, summer, págs. 378-385.
WEISBERG, Gabriel P., «George de Feure's mysterious women», *Gazette des Beaux-Arts,* París, 1974, VI, période tome LXXXII, octubre, págs. 223-229.

COLECCIÓN «ENSAYOS ARTE CÁTEDRA»